

**ZWISCHEN AUTONOMIEVERZICHT UND  
NEUCODIERUNG. ZU ZWEI KÜNSTLERISCHEN  
TENDENZEN AN DER WENDE ZUM 21. JAHRHUNDERT**

**Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich**

**vorgelegt von  
Michael Dumkow**

**von Deutschland**

**Angenommen im Herbstsemester 2007 auf Antrag von  
Herrn Prof. Dr. Wolfgang Kersten und Herrn Prof. Dr.  
Franz Zelger**

**(Uni-Kopie & Druck, Freiburg i.Br., 2009)**

## *Vorwort*

Die vorliegende Untersuchung ist durch das Forschungsinteresse des Autors an ästhetischen Ordnungen motiviert, deren Zugehörigkeit zum Raum der Kunst unsicher ist und die die Klärung der Differenz von Kunst und Nicht-Kunst erforderlich machen. Versuche der Differenzverwischung bestimmten in den 1990er Jahren insbesondere die Beziehungen zwischen dem erdrückend dominanten kulturellen Feld des Pop und der institutionellen Kunst, der eine vom Verfasser herausgegebene Studie am Beispiel der Graffiti-Bewegung nachgegangen ist.<sup>1</sup>

Das Forschungsinteresse lässt sich in letzter Instanz auf die eigenen Erfahrungen mit grenzüberschreitenden Aktionen zwischen Kunst und „linker“ Politik in der Tradition des weiteren Umfelds der Situationistischen Internationale zur Zeit der kulturellen Revolte von „68“ zurückführen. Im Anschluss daran kam es zu einer intuitiv getroffenen Entscheidung zwischen den ästhetischen und politischen Parametern des Aktionismus, gegen „Kunst“ und für „Politik“, ohne dass die der Liaison zugrunde liegenden Verknüpfungen ihre Irritabilität verloren. Als in den späten 1980er Jahren des vorigen Jahrhunderts, völlig überraschend für den Autor, im Anschluss an die „Institutionenkritik“ und ausgerechnet dort, wo „Kunst“ vermeintlich restlos zu einem Segment des kommerziellen Designs geworden war, in den Vereinigten Staaten, speziell in New York, KünstlerInnen vehement und viel radikaler als in den 1960er Jahren zum Exodus aus dem „Betriebssystem Kunst“ (Wulffen<sup>2</sup>) aufbrachen, war es an der Zeit, der Natur der Verbindungen von „Kunst“ und „Politik“ nachzugehen.

Gedankt sei an dieser Stelle allen, die die Entstehung der Studie unterstützt haben, insbesondere Herrn Dr. Wolfgang Kersten, der die Arbeit betreut hat, Sabine Barke, die für die Korrekturarbeiten besorgt war und last not least dem Kollegium der Schule Niederwil, ohne dessen Unterstützung das „Doppelleben“ von Arbeit und Studium nicht optimal hätte bewerkstelligt werden können.

---

<sup>1</sup> Dumkow, Michael, „Zur Ästhetik der Hip-Hop-Graffiti“, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 6, 1999, Zürich, 1999, S. 237-250, S. 238-240, sowie ders., „Was hat Pop, was »Kunst« nicht hat? Unterscheidung differenter Ästhetiken statt Erweiterung des Kunstbegriffs, in: Michael Dumkow (Hg.), Kunsthistorische Versuche zur Ästhetik der HipHop-Graffiti, mit Beiträgen von Lea Ausfeld, Giovanni Carmine, Michael Dumkow, Kristin Haefele, Catherine Hug, Anne Kilcher, Luca Maranta und Valerie Thurner, Zürich (ZIP), o.A. (1999), S. 178-189.

<sup>2</sup> Wulffen, Thomas, „Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive“, in: Kunstforum Bd. 125, Januar/Februar 1994, S. 50-58.

<b>Inhalt</b>	<b>Seite</b>
<b>Einleitung</b>	8
<b>Erster Teil</b>	
Äussere und innere Voraussetzungen der Kunstentwicklung der Neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts	
<b>Einleitung</b>	22
<b>Kapitel I</b>	
<b>„Empiriale“ und postkoloniale Subjektkonstitution</b>	
<b>I.1 Epochenbruch und Globalisierung</b>	23
<i>I.1.1 „Leben an der Grenze der Gegenwart“</i>	23
<i>I.1.2 Globalisierung</i>	24
<b>I.2 Krise des industriellen Korporatismus</b>	25
<i>I.2.1 Kultur des Industrialismus</i>	26
<i>I.2.2 Amerikanische Fortentwicklung des Industrialismus</i>	27
<i>I.2.3 Höhepunkt des korporativen Industrialismus</i>	28
<i>I.2.4 Rolle der Dekolonisierungsbewegungen bei der Erosion des Industrialismus</i>	30
<i>I.2.5 Auf dem Weg aus der Moderne</i>	30
<b>I.3 Technologische Revolutionen im Vorfeld des Epochenbruchs und der „Code der Repräsentation“</b>	31
<b>I.4 Vom Industrialismus zur Bioproduktion, von der Disziplinargesellschaft zur Kontrollgesellschaft</b>	34
<i>I.4.1 Nach dem Industrialismus</i>	34
<i>I.4.2 Kommunikation, Politik, Ökonomie</i>	36
<i>I.4.3 Empiriale Subjektkonstitution</i>	38
<b>I.5 Das postkoloniale Paradigma</b>	42
<i>I.5.1 Der koloniale Diskurs: Identität — Anderssein</i>	42
<i>I.5.2 Postkolonialismus als kritisches Konzept</i>	45
<i>I.5.3 Begrenzte Reichweite des Postkolonialen als analytische Figur</i>	48
<b>Kapitel II</b>	
<b>Die Kunst der Moderne und postkoloniale Repräsentation</b>	
<b>II.1 Die Kunst-Moderne – Verfassung und Institution</b>	51
<i>II.1.1, [...] Produkt einer Mythologie, die von irdischer Erlösung spricht“ (Beat Wyss)</i>	51
<i>II.1.2 „Wir sind nun an dem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum.“ (Brian O Doherty)</i>	56
<i>II.1.3 Das Kunstwerk und „der fehlende Sinn für uns selbst“</i>	60
<i>II.1.4 Das Publikum als Kunstwerk</i>	61
<i>II.1.5 Umschlag der Kunst in produktive Performanz</i>	62
<b>II.2 Postkoloniale Kritik an der okzidentalistischen Repräsentation</b>	64
<i>II.2.1 Das Bild des „Selbst“ und „das Andere“</i>	65
<i>II.2.1.a Entfremdung und Kolonisierung</i>	65

<i>II.2.1.b Identifikation als Raum der Spaltung</i>	67
<i>II.2.1.c Identität und Bild</i>	68
<i>II.2.1.d Identität und „das Andere“</i>	69
<i>II.2.1.e Prekäre Perspektive des Bildes</i>	70
<i>II.2.1.d Schlussfolgerungen</i>	70
<i>II.2.2 Mimikry als postkoloniale Strategie der Subjektivierung</i>	71
<i>II.2.3 Bilder der Versöhnung</i>	72

<b>Zusammenfassung des ersten Teils</b>	73
---	----

## **Exkurs**

### **Die Konzeption der Documenta11**

<b>Einleitung</b>	76
<b>1. Konstruktion der D11 im Überblick</b>	78
<b>2. Das Documenta11-Konzept von Okwui Enwezor</b>	78
<i>2.1 Okwui Enwezor</i>	78
<i>2.2 Postkoloniale Emanzipation</i>	79
<i>2.3 Postkoloniale Kunst</i>	83
<i>2.4 KünstlerInnenauswahl der D11</i>	87
<b>3. Kunst als kontrapunktische Wissensproduktion (Sarat Maharaj)</b>	89
<i>3.1 Kunst als Schredder wissenschaftlicher Systeme</i>	89
<i>3.2 Drei Faktoren im Raum der gegenwärtigen Kunst</i>	90
<i>3.3 Eine "Ethik-Epistemik der Differenz"</i>	92
<b>4. Kunst als Enzyklopädie (Carlos Basualdo)</b>	96
<b>5. Das Ausstellungskonzept der Documenta11_Plattform 5 (Ute Meta Bauer)</b>	101
<b>6. „Dokumentation“ – eine neue Gattung? (Boris Groys)</b>	104
<b>Zusammenfassung des Exkurses</b>	108

## **Zweiter Teil**

### **Künstlerische Positionen des Autonomieverzichts und der Neucodierung des Kunstbetriebs**

<b>Einleitung</b>	110
-------------------	-----

#### **Kapitel I**

<b>Alfredo Jaar: Das letzte fotografische Bild</b>	112
--	-----

#### **Kapitel II**

<b>Laurie Parsons und Touhami Ennadre: Exodus und Invasion</b>	119
--	-----

<b>II.1 Laurie Parsons: Flucht aus der Kunst</b>	119
<i>II.1.1 Besonderheiten der Quellenlage</i>	119
<i>II.1.2 Der Kontext: New York nach dem kurzen Frühling der New Economy</i>	120
<i>II.1.3 Der Prozess der Entfernung aus dem Kunstkontext</i>	122

<i>II.1.4 Kunst diesseits und jenseits der Systemgrenze</i>	128
<i>II.1.4.a Werk­­tätigkeit als Kunst?</i>	128
<i>II.1.4.b Wie verändert sich Kunst durch den Exodus?</i>	130
<i>II.1.5 Parsons als Künstlerin des „biopolitical turn“</i>	135
<i>II.1.6 „Art must spread [...] into spirituality“</i>	138
<b>II.2 Touhami Ennadre: Realismus des „Anderen“</b>	140
<i>II.2.1 Konzept und Arbeitsweise</i>	140
<i>II.2.1.a Bilder gegen das Bild</i>	140
<i>II.2.1.b Fotografie, die auf den Leib rückt</i>	141
<i>II.2.1.c Arbeitsweise</i>	143
<i>Exkurs: ‘persona’ als didaktische Metapher</i>	144
<i>II.2.1.d Konzeptuelle Dreifaltigkeit</i>	145
<i>II.2.1.e Technik des „schwarzen Lichts“</i>	146
<i>II.2.2 Sichtbarmachung des „Anderen“</i>	148
<i>II.2.2.a Realismus im Zeichen der ‘persona’</i>	148
<i>II.2.2.b Taktiler Visualismus</i>	149
<i>II.2.3 Das postkoloniale Motiv</i>	150
<i>II.2.3.a Erfahrung der Exklusion</i>	150
<i>II.2.3.b Das Schlüsselmotiv und die „synecdochial formula“</i>	152
<i>II.2.4 Probleme der kunsthistorischen Rezeption</i>	153
<b>Zusammenfassung des Kapitels</b>	156
 <b>Kapitel III</b>	
<b>Allan Sekula und Adrian Piper: Hybridisierung von Kunst und wissenschaftlichem Diskurs</b>	158
 <b>III.1 Allan Sekula: Verschränkung von Kunstwerk und supplementärem Text als Schritt zur Überwindung der konzeptionellen Enge des Kunstbegriffs</b>	158
<i>III.1.1 Von der Kunst zur Politik und zurück</i>	158
<i>III.1.1.a Antiimperialistische (Kunst-)Aktionen am Anfang</i>	158
<i>III.1.1.b Dokumentation als Alternative zur Aktion</i>	159
<i>III.1.1.c Forschung, Kritik, Multimedialität und Kontextualisierung</i>	160
<i>III.1.2 Dokumentarfotografie</i>	161
<i>III.1.2.a Kritik der Fotografie</i>	161
<i>III.1.2.b Vier weltanschauliche Pfeiler der Konzeption Sekulas</i>	163
<i>III.1.2.d Kunst muss sich auf ihr gesellschaftliches Aussen beziehen und den Widerstand gegen den Kapitalismus mitgestalten</i>	164
<i>III.1.2.e Dokumentarismus und dokumentarische Fotografie</i>	158
<i>III.1.3 „Die Überfahrt“ („Fish Story/Seemannsgarn“)</i>	167
<i>III.1.3.a Einleitung/Überblick</i>	167
<i>III.1.3.b Panorama und Detail</i>	169
<i>III.1.3.c Darstellung von „Arbeit“</i>	175
<i>III.1.4 Die Frage nach dem Kunstcharakter</i>	180
<i>III.1.4.a Abgrenzung von künstlerischer Fotografie</i>	180
<i>III.1.4.b Schwierigkeiten der Rezeption</i>	182
<i>III.1.4.c „Allgemeinverständlichkeit“</i>	183
<i>III.1.4.d Kritik und Abschluss</i>	186
 <b>III.2 Adrian Piper: Von der Metakunst zum Mantra – Zwischen Kunst, Philosophie und antirassistischem Engagement</b>	188
<i>III.2.1 Annäherung an Person und Werk</i>	189
<i>III.2.2 Kritik des Greenbergschen Formalismus und Entscheidung für Konzeptkunst</i>	193

<i>III.2.3 Die Ereignisse um 1970 verändern den Begriff der Konzeptkunst Pipers</i>	195
<i>III.2.4 Grenze des Piperschen Strategems und Kehrtwende</i>	196
<i>III.2.5 „Metakunst“</i>	198
<i>III.2.6 Philosophische Parallelexistenz, antixenophobischer Gehalt der Kunst, Konzept der „indexikalischen Gegenwart“</i>	200
<i>III.2.6.a Antixenophobische Stossrichtung</i>	201
<i>III.2.6.b Indexikalische Gegenwart“</i>	203
<i>III.2.7 „Cornered“</i>	203
<i>III.2.8 Die „Color Wheel Series“</i>	204
<i>Schluss</i>	209

<b>Zusammenfassung des Kapitels</b>	211
-------------------------------------	-----

## **Kapitel IV**

<b>Thomas Hirschhorn und Park Fiction: „Kunst auf politische Art“ und kollektive Wunschproduktion als Kunst</b>	213
---	-----

<b>IV.A Thomas Hirschhorn: „Kunst auf politische Art“</b>	214
<i>IV.1.1 Die Wiedergeburt der Kunst aus dem Geist des Design</i>	214
<i>IV.1.1.a Vom Designer zum Künstler</i>	214
<i>Exkurs: Design als kommerzielle Form künstlerischer Kreativität</i>	216
<i>IV.1.1.b „Kunst auf politische Art“</i>	219
<i>IV.1.1.c Konfrontation statt Partizipation</i>	222
<i>IV.1.1.d Prekäre Kunstwerke</i>	223
<i>IV.1.2 Die Formseite des Hirschhornschen Konzepts</i>	226
<i>IV.1.2.a „Arme Kunst, aber nicht arte povera“</i>	226
<i>IV.1.2.b Zweidimensionale Skulptur</i>	227
<i>IV.1.2.c ‘Gestaltung’</i>	229
<i>IV.1.3 Projekt im Vorfeld des Bataille Monuments: „Les plaintifs, les bêtes, les politiques“</i>	230
<i>IV.1.4 Bataille Monument</i>	232
<i>IV.1.4.a Methodische Bemerkung</i>	234
<i>IV.1.4.b. Begegnung und Konfrontation mit der Realität</i>	236
<i>IV.1.4.c. Zusammenarbeit mit den Adressaten</i>	236
<i>IV.1.4.d. Der Künstler als sein eigener Hausmeister</i>	239
<i>IV.1.4.e Die Helfer als Lohnabhängige</i>	240
<i>IV.1.4.f. Der Künstler als Prokurist</i>	241
<i>IV.1.4.g Formen der Aneignung des Kunstwerks</i>	242
<i>IV.1.4.h BesucherInnen- und BenutzerInnenreaktionen</i>	244
<i>IV.1.4.i Hierarchisierung der Beteiligten</i>	245
<i>IV.1.4.j Die Bataille-Skulptur</i>	245
<i>Schluss</i>	248

<b>IV.2 Park Fiction: Konstituierende Praxen und die biopolitische Wendung des Kunstbegriffs</b>	252
<i>IV.2.1. Restrukturierung der Stadt Hamburg</i>	253
<i>IV.2.2 Konstituierende Praxen</i>	255
<i>IV.2.3 Park Fiction: „Urbanistisches Hintergrundkonzept“</i>	257
<i>IV.2.3. Die Kunst und der Aufruhr auf „Ebene p“</i>	263
<i>IV.2.4 Realisierung des Parks</i>	265
<i>IV.2.5 Können Kunst-Implemente ausgemacht werden?</i>	266
<i>IV.2.6. Was ist Kunst am Projekt „Park Fiction“?</i>	273
<i>IV.2.7 „Operative Autonomie“ – Kunst nach ihrer Integration in (bio-)politische Bewegungen</i>	276

<b>Zusammenfassung des Kapitels</b>	281
<b>Zusammenfassung und Ausblick</b>	283
Anhang	290
Quellenverzeichnis	298
Abbildungen	309
Lebenslauf	321

## Einleitung

### *Gegenstand und Fragestellung*

Von zwei Tendenzen in der Kunst der 1990er Jahre soll hier die Rede sein, von Tendenzen, die in sinnfälliger Weise den Epochenbruch des 21. Jahrhunderts dokumentieren und ihn mitgestalten. Es handelt sich um Versuche, von zwei Polen oder Extremae aus die Grenzen der Kunst-Moderne zu überschreiten.

Der Bezugspunkt beider ist 'Europa' in einem Sinne etwa, wie in der antiken Welt vom Hellenismus gesprochen wurde. Das Europa der Aufklärung, das Europa des Kapitalismus, der kolonialen Eroberungen, der externalistischen Aufspaltung in zwei auf dem Boden der Aufklärung operierenden und zugleich um Hegemonie konkurrierender Grossreiche, schliesslich das Europa, das sich nach zwei verheerenden Kriegen auf dem Rückzug von seiner geschichtlichen Höhe befindet und Entwicklungsimpulse eher von aussen bekommt als nach aussen zu verteilen in der Lage ist.

Die eine der hier zu untersuchenden künstlerischen Tendenzen fällt zeitlich zusammen mit dem globalen Epochenumbruch Ende der 80er Jahre des letzten Jahrhunderts, als mit dem Zusammenbruch der realen Sozialismen in Osteuropa ein globales Alternativmodell zum demokratischen Kapitalismus amerikanischer Prägung wegfiel. Sie ist von ihren sozialen und mentalen Ursprüngen her eine genuin 'europäische' oder 'westliche' Kunstbewegung, folgt antithetisch den widersprüchlichen Entwicklungen des europäischen Projekts und sucht auf künstlerischen Wegen radikale Auswege aus dessen Krise. Trotz anderweitiger Konnotationen des Präfix' soll sie hier provisorisch als „postmodern“ bezeichnet werden.

Die andere hat ihre aktuellen Umrisse in sogenannt postkolonialen Inklusionsbemühungen gewonnen, jenen Bewegungen seit den späten 1960er Jahren, die von den antirassistischen Kämpfen der afroamerikanischen Bevölkerung Nordamerikas ihren Ausgang nahmen und über den Umweg von Minderheitenbewegungen jeglicher Couleur als Emanzipationsbewegung der ehemals kolonisierten MigrantInnen in den Zentren der 'westlichen Welt' an die Öffentlichkeit trat. Nach „89“, dem zweiten grossen Relais epochaler Veränderungen, geriet mit einem Schlag der intellektuelle und politische



Postkolonialismus aus der strategischen Defensive einer Minoritätenbewegung. Sie repräsentiert die Weltmehrheit und ihren vielgestaltigen Willen, an der Entwicklung der globalen Verhältnisse teilzuhaben.

Die postmoderne Tendenz korreliert bis zu einem gewissen Grad mit dem kulturellen Milieu der 'westlichen', bürgerlichen Mittelschicht und hat hier die Funktion, nicht nur die Isolation des Kunstbetriebes, sondern auch die Isolation der Mittelschicht-Intelligenz zu durchbrechen, um zu einem neuen, als marginalisiert geltenden 'Publikum' zu gelangen; die postkoloniale Tendenz lässt sich mit dem nicht-westlichen Milieu der MigrantInnen in Verbindung bringen, die ihre Interessen verstärkt in allen gesellschaftlichen Bereichen und auch in der Kunst zur Geltung bringen wollen.

Diese beiden, entlang des Bezugs auf die Aussen- und die Innenseite des europäisch-imperialen Systems unterscheidbaren Tendenzen in der Kunst sollen mit zwei kunstsystembezogenen Strategemen in Beziehung gesetzt werden, deren Auftreten mit dem Erscheinen der genannten Tendenzen zusammenhängt. Auf der einen Seite verzichten KünstlerInnen auf die durch die Kunstsphäre gewährte Autonomie und bringen ihre künstlerische Radikalität in Bereiche ein, die traditionellerweise vom Kunstsystem (als „Publikum“) nicht erfasst werden. Auf der anderen Seite erachten es die Protagonisten als notwendig, den Status von KünstlerInnen zu erlangen, ist es ihnen wichtig, den doch vielfach als isoliert, abgehoben und einflusslos empfundenen Kunstbetrieb als Forum zu nutzen. Auf den kürzesten und etwas plakativen Nenner gebracht, lässt sich das erste Strategem als Exodus aus den Gefilden der Kunst, das zweite als deren Invasion bezeichnen.

Anhand künstlerischer Positionen soll der Zusammenhang zwischen der Zugehörigkeit zu einem der 'Lager' und der Wahl eines der beiden Strategeme erörtert werden. Die Frage ist, wie sich dabei die Kunst verändert, die hier als System im Luhmannschen Sinne<sup>3</sup> verstanden wird. Welchen Einfluss haben „Exodus“ und „Invasion“ auf die beiden Elemente, die die Kunst als System erhalten: auf das institutionelle Moment (den Kunstbetrieb) und das konstitutive Element: seine Regel (den Kunstbegriff)?

---

<sup>3</sup> Siehe Luhmann, Niklas, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M., 1995 (Luhmann 1995).

Die Studie ordnet die Interpretationen von Werkphasen oder Werkbestandteilen von sieben künstlerischen Positionen in einer Matrix, die es erlaubt, die Wechselwirkungen zwischen den künstlerischen Strategien des „Exodus“ und „Invasion“ auf der einen und dem Kunstsystem auf der anderen Seite auszuloten.

In der Geschichte der Kunst-Moderne hat es immer wieder Turbulenzen an der Nahtstelle der Kunst zum „Leben“ gegeben. Nicht aber um die Einordnung der aktuellen Grenzverletzungen in eine spezielle Geschichte der Grenzüberschreitungen der Kunst geht es hier. Die radikal veränderten Rahmenbedingungen für die Entwicklung der Kunst lassen es fraglich erscheinen, ob die Kontinuität der Kunst-Moderne gewährleistet ist oder ob sich nicht etwas Neues entwickelt, eine neue Ästhetik, die mit der Begrifflichkeit der herkömmlichen nicht mehr gefasst werden kann. Es muss daher vor allem erst einmal die Charakteristik dieser Bewegungen, ihre gegenseitige Bedingtheit, ihr Gegensatz und ihre Korrespondenzen zur gesellschaftlichen Umgebung in den Mittelpunkt der analytischen Bemühungen gestellt werden. Auf der Basis dieser Untersuchung erst kann geklärt werden, inwieweit und in welche Richtung sich das Kunstsystem verändert und der Kunstbegriff der Moderne zu modifizieren ist.

Für die Auswahl der Positionen galt erstens, dass ihre kunstwissenschaftliche oder kunsthistorische Rezeption ein gewisses kritisches Mass erreicht haben musste, um sie für die Erörterung des polaren Beziehungsgefüges geeignet erscheinen zu lassen; zweitens das Vorhandensein von Selbstzeugnissen in Form von Interviews, Statements oder Selbstbeschreibungen. Als Beobachtung zweiter Ordnung basiert die Untersuchung auf der vorgängigen Auswertung der respektiven Quellen und Interpretationen und erhebt diesbezüglich keinerlei Anspruch auf Originalität. Monographische Vollständigkeit hätte den Rahmen der Untersuchung gesprengt und die Verfolgung des Untersuchungsziels unmöglich gemacht.

Auch wenn die Positionen nicht repräsentativ im statistischen Sinne sind, so doch in dem Sinne, in dem dies die KünstlerInnenauswahl für die Documenta11 war. Sechs der sieben Positionen waren auf ihr vertreten.

Der methodische Ansatz, mit dem das empirische Feld bestellt wird, verbindet Werkanalysen mit Elementen der Systemtheorie von Luhmann<sup>4</sup> und Vorstellungen über die aktuelle Konstitution der globalen Produktivkräfte, wie sie von Hardt und Negri<sup>5</sup> in Anlehnung an poststrukturalistische Theorien, insbesondere von Deleuze/Guattari, entwickelt wurden.

Mit Luhmann wird davon ausgegangen, dass die Kunst „in der modernen Gesellschaft [...] als autopoietisches Funktionssystem ausdifferenziert ist.“<sup>6</sup> Als solches bestimmt es seine Evolution selbständig. Diese Vorstellung wird schon lange durch das geläufige Verständnis der Kunst als „freier Kunst“ gestützt, wenngleich die verdinglichende oder illusionäre Konnotation in Anbetracht des Austauschzwangs des Kunstbetriebs mit Revenuequellen der Gesellschaft nicht zu übersehen ist.

Der relative Charakter der Autonomie war seit den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre hinein Anlass für Auffassungen, wonach die Kunst auf einer Skala der widerständigen und evolutionsmächtigen Potenziale im Vergleich mit den Institutionen der industriell-technologischen Produktivkräfte als vernachlässigbar galt. Die Kunst schien als intellektuelle Sphäre mit privilegiertem und parasitärem Status prädestiniert, zum Ort des Eskapismus und damit zu einem Ort zu werden, der den Status quo der Verhältnisse auf eine spezifische Weise rechtfertigte. Legitimiert wurde eine solch kurzschlüssige Zuweisung der Kunst durch die Basis-Überbau-Dichotomie der materialistischen Geschichtsphilosophie: „Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewusstseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess überhaupt. Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein

---

<sup>4</sup> Siehe Luhmann 1995.

<sup>5</sup> Siehe Hardt, Michael, Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, aus dem Engl. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt a.M., New York, 2002 (Hardt/Negri 2002) und Hardt, Michael, Antonio Negri, *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, aus dem Engl. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt, New York, 2004 (Hardt/Negri 2004).

<sup>6</sup> Luhmann, Niklas, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: *Delfin* III/1984, [http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/md47\\_zeitschriften/delfin-08-84.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/md47_zeitschriften/delfin-08-84.html).

bestimmt.“<sup>7</sup> Ursprünglich gegen den Idealismus gerichtet, wurde die Konstruktion des Sein-Bewusstsein- bzw. des Basis-Überbau-Dualismus zum Anlass, eine Sphäre der objektiven Erkenntnis gegen die Verkehrungen der kapitalistischen Produktionsweise zu behaupten – ohne dass bis heute die erforderlichen Voraussetzungen für ein solches Wahrheitsregime existieren.

Die Erkenntnis, dass ein „bewusstes Sein“ (Marx) unter den gegebenen Bedingungen trotz überragenden Wissenszuwachses der epistemischen Sphären nicht voluntaristisch herbeigeführt werden kann, ist der systemtheoretischen Forschung zu verdanken. Die institutionelle Fragmentierung der Gesellschaft ist eines der Haupthindernisse. Die Gesellschaft als Ganzes existiert in der Systemtheorie lediglich in Gestalt ihrer Untergliederungen, Teilsysteme. Von einem allgemeinen gesellschaftlichen Bewusstsein kann unter diesen Annahmen nur in sehr eingeschränkter Masse die Rede sein. Was gesellschaftlich ist, definiert sich für jedes Teilsystem aufgrund seiner Binnensicht. Die Gesellschaft existiert quasi ausserhalb des Spektrums, das ein Teilsystem wahrzunehmen in der Lage ist. Die „Produktionsweise des materiellen Lebens“ ist in der Systemtheorie Luhmanns daher entweder ein „unmarkiert bleibende[r] Raum“<sup>8</sup>, ein systemloser Ort; oder sie ist ein Subsystem, z.B. die Ökonomie, das nicht in der Lage ist, ein die Gesamtheit der Teilsysteme überwölbendes Bewusstsein zu schaffen.

Die „Seele“ der Moderne ist in den Kategorien der kapitalistischen Ökonomie beschrieben worden. Systemtheoretisch kann das als gesellschaftliches Verhältnis bestimmte Kapitalverhältnis in seiner Totalität jedoch nur als metaphorisch betrachtet werden, d.h. es bedarf entweder der Übersetzungen in die Idiome der anderen Teilsysteme oder es bedarf eines kategorialen Dritten, das die systembedingten Beschränkungen relativiert. Nach Deleuze ist das Kapitalverhältnis eher eine „differentielle Virtualität“, die von „Aktualitätsformen“ überdeckt wird, „die Gesamtheit der Probleme, die sich einer gegebenen Gesellschaft stellen, das synthetische und problematisierende Feld dieser Gesellschaft.“<sup>9</sup> Insofern das Kapitalverhältnis in keiner speziellen Sphäre repräsentiert wird, könnte es mit Habermas als eine Gewalt angesehen werden, „die nicht im Ökonomischen, überhaupt nicht in Bereichen der kalkulierenden Vernunft

---

<sup>7</sup> Marx, Karl, Zur Kritik der politischen Ökonomie, in: Karl Marx/Friedrich Engels-Werke, Berlin. Band 13, 7. Auflage 1971, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1961, Berlin/DDR. S. 7-11, S. 8, 9.

<sup>8</sup> Luhmann 1995, S. 92.

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles, Differenz und Wiederholung, München 1992, S. 238.

verwurzelt ist.<sup>10</sup> Damit nähert es sich sogar dem „Realen“, dem nicht symbolisierbaren (in der Luhmannschen Sprache: nicht markierbaren) Aussen der psychosozialen Beziehungen von Jacques Lacan<sup>11</sup>, sofern man darunter keine ausschliesslich ontologische Kategorie, sondern (auch) einen sozialen Mechanismus versteht, der die Gesetze des gesellschaftlichen Handelns verstecken macht. In der „Betriebsblindheit“, der eingeschränkten Perspektive jeder ausdifferenzierten Sphäre manifestiert sich zwar die Negation der Ganzheit, des metaphysischen Holismus des Mittelalters; eine neue Synthese bleibt jedoch zunächst in der Vagheit zwischen Abstraktion und Metaphorik.

Badiou hat von der Philosophie gesagt, sie habe „bis vor kurzem kaum auf der *Höhe des Kapitals* zu denken vermocht, da sie bis ins Innerste ihrer selbst den vergeblichen Sehnsüchten nach dem Heiligen, dem Spuk der Präsenz, der dunklen Macht der Dichtung und dem Zweifel über ihre eigene Legitimität Raum liess. Sie konnte die Tatsache nicht *in Denken verwandeln*, dass der Mensch unwiderrufbar ‘Gebierter und Eigner der Natur’ geworden ist, und dass es sich dabei weder um einen Verlust noch um ein Vergessen handelt, sondern um seine höchste Bestimmung – wenn auch noch in der undurchsichtigen Beschränktheit der verrechneten Zeit gestaltet [Hervorheb. durch den Autor].“<sup>12</sup> Das in den Warenbeziehungen, und aufgipfelnd in der „Verwertung des Werts“(Marx) als der modernen Form der „verrechneten Zeit“ verborgene Gattungsbewusstsein ist – wenn es denn mehr sein sollte als metaphorische Abstraktion – eben noch nicht zur Tatsache geworden, sondern hat mindestens eine Schranke in der institutionellen Autopoiese gesellschaftlicher Systeme ohne gesellschaftlichen Begriff. Man kann auf den getrennten Wegen fortfahren, man kann die Fahrt beschleunigen, unterbrechen, aus der Spur geraten – verlassen kann man diese spezifischen Entwicklungspfade aus der mittelalterlichen Totale zunächst nicht. Zu einem ähnlichen Schluss kommt Markus Steinweg in Bezug auf seine Forderung an KünstlerInnen, „eine Unterbrechung, einen Schnitt oder Einschnitt in das Gewebe der ökonomischen, sozialen und politischen Verhältnisse“ zu bringen.<sup>13</sup> Dieser Schnitt kann sich allerdings nur auf einen „Akt der Überstürzung und der Ungeduld gegenüber der Geduld und sich selbst generierenden Stabilität dieser

---

<sup>10</sup> Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M., 1986, S. 270.

<sup>11</sup> Siehe Lacan, Jacques, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI* (1964), hg. von Norbert Haas, Weinheim, Berlin, 1987, S. 56.

<sup>12</sup> Badiou, Alain, *Manifest für die Philosophie*, aus dem Franz. von Jadja Wolf u. Eric Hoerl, Wien, 1997, S. 49.

<sup>13</sup> Steinweg, Markus, *Bataille Maschine*, Berlin, 2003, S. 34.

umfassenden Struktur oder Matrix“ beschränken.<sup>14</sup> Die künstlerische Intervention (oder philosophische, und man muss hinzufügen: die jeder anderen Sphäre) kann nach Steinweg nur „»von Innen«“ kommen, „sie *präzisiert* die Matrix“ [Hervorhebung durch den Autor].<sup>15</sup> Das Unvermögen zur Transgression bei Steinweg kann als Bestätigung des Unvermögens der Luhmannschen Systeme angesehen werden, ihren Rahmen zu überspringen, der sie gegen das Allgemeine, die Komplexität der gesellschaftlichen und natürlichen Umgebung gerade dadurch abgrenzt, dass sie die Welt als unterkomplex erscheinen lassen.

Keine der ausdifferenzierten Sphären kann Ansprüche auf metasystemische Kritik und Operation, damit den Anspruch auf gesellschaftliche Hegemonie anmelden. Systemtheoretisch gesehen gibt es keinen Feldherrenhügel, von dessen Warte die Moderne adäquat „beobachtet“, kritisiert, transzendiert werden könnte. Genau diesen Anspruch aber erhob die Moderne des 20. Jahrhunderts. Ihr transzendentaler Furor speiste sich aus dem Versuch, in einer sich „ausdifferenzierenden“ Moderne einen neuen Holismus, z.B. in Anlehnung an kommunistische oder völkische Paradigmen zu restituieren. Bezogen auf den Überbau-Basis-Dualismus hätte schon vor knapp 200 Jahren die mitschwingende Abgrenzung der „Produktionsweise des materiellen Lebens“ von Sphären „immateriellen Leben“ die Frontbildung erahnen lassen müssen, wonach die Arbeit, die „Hand“ der Gesellschaft, dem gesellschaftlichen „Kopf“ die Richtung der gesellschaftlichen Evolution weisen sollte. In Wirklichkeit schuf sich der „Kopf“ damit eine ganze Reihe von Systemen, dessen konstituierende Sinngebung<sup>16</sup> durch den Bezug auf die Arbeit oder die „Hand“ generiert wurde, Systeme, die die dekompositorische Arbeit der modernen Produktivkräfte an jeglichem gesellschaftlichen Holismus zugunsten verschiedener Eliten zugleich konterkarierten und hegemonialisierten.

Nach dem gewaltsamen Versuch des 20. Jahrhunderts, das Auseinanderdriften der autopoietischen Teile der Gesellschaft aufzuhalten, bleibt nur, eben dieses Paradox auszuhalten (und operabel zu machen), dass die Gesellschaft keinen genuine Ort hat. Wenn denn mit dem Kapitalverhältnis so etwas wie ein Entwicklungsgesetz der Moderne gefunden ist, so tritt es als allgemeines nicht in Erscheinung, sondern

---

<sup>14</sup> Steinweg, Markus, *Bataille Maschine*, Berlin, 2003, S. 34.

<sup>15</sup> Steinweg, Markus, *Bataille Maschine*, Berlin, 2003, S. 34.

<sup>16</sup> „Sinn“ ist nach Luhmann das „allgemeinste Medium, das psychische und soziale Systeme ermöglicht und für sie unhintergebar ist. [...] Sinn garantiert den systemkonstituierenden Ereignissen, seien es je aktuelle Bewusstseinsinhalte, seien es Kommunikationen, dass von ihnen aus die Welt zugänglich bleibt [...]“, siehe Luhmann 1995, S. 173-174.

nur als je spezifische konstitutive Regel der Teilsysteme. In der verknüpfenden Übersetzung der den Systemen eigenen „Sprache“ liegt die Chance, sich dem Gesellschaftlichen anzunähern.

Eine solche Annäherung – und darin für diese Arbeit sehr inspirierend – stellen die vom psychoanalytischen Ansatz gewonnenen Kategorien des Kapitalverhältnisses in der Philosophie von Deleuze und Guattari dar. Indem der Poststrukturalismus von Deleuze und Guattari<sup>17</sup> die Schizophrenie nicht als klinisches Syndrom, sondern – vergleichbar der Melencolia der Renaissance – als Leitmentalität (in diesem Fall des modernen Kapitalismus) und den *Schizo* und sein Begehren zum überindividuellen Revoltans eines Systems erklärt, das es sowohl reflektiert als auch evolutioniert, gewinnt er ein Integral, das die zwei Leerstellen der Systemtheorie, die Ebene der sozialen Akteure und die Ebene der Gesellschaft, zu verknüpfen mag. Oder anders gesagt: Die psychoanalytischen Kategorien als individuelle Ausdrucksweisen des Sozialen fungieren als Platzhalter in der systemtheoretischen Leerformel der Gesellschaft. Das „Kapital“ erscheint in dieser Perspektive nicht so sehr als strikt ökonomisches, sondern als kulturelles Verhältnis, etwas, dessen alle Teilsysteme teilhaftig sind und das ihnen – bei aller Autopoiese – eine auf das Ganze bezogene Prozessualität zuweist.

Eine weitere Verknüpfung bezieht den Lacanschen Anstoss, die Psychoanalyse als Hermeneutik des Sozialen nutzbar zu machen, auf Frantz Fanons Transposition der Psychoanalyse in die Beschreibung der Aussenseite des Kapitalismus zwischen 1400 und 1945<sup>18</sup>. Die psychoanalytischen Kategorien des „Selbst“ und des „Anderen“ verlieren darin ihre innerpsychische Dramatik und werden zu sozialen Kategorien des Verhältnisses von Kolonisierten und Kolonisten. In Analogie zum Fanonschen Unternehmen kann der Lacansche Dualismus von „Selbst“ und „Anderer“, in seinem Durchgang durch das Spiegelstadium und in seinem Verhältnis zur Realität und dem „Realen“, wenn letzteres als Metapher des unbegriffenen Entwicklungsgesetzes der Moderne interpretiert wird, auch die Innenseite des Kapitalismus adäquat reflektieren.

---

<sup>17</sup> Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übersetzt von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M., 1977<sup>1</sup> (Deleuze/Guattari 1977) und: dies., *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, aus dem Franz. von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé, hg. von Günther Rösch, Berlin, 2002<sup>5</sup> (Deleuze/Guattari 2002).

<sup>18</sup> Fanon, Frantz, *Die Verdammten dieser Erde*, übers. von Traugott König, Reinbeck, 1969, und ders., *Schwarze Haut, weisse Masken*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M., 1981.

Der skizzierte Zusammenhang lässt sich wie folgt zusammenfassen : In der Form der Systembildung gegen die als Leerstelle erscheinende Gesellschaft entwickelt sich die Moderne als Institution. Der Treibsatz dieser Entwicklung wird auf der gesellschaftlichen Makroebene in den Kategorien der Ökonomie beschrieben, auf der Individualebene in den Kategorien der Psychoanalyse. In der Verknüpfung systeminterner Konstitutionsbildung, des psychischen Widerspruchs zwischen Selbst und Anderer und des ökonomischen Widerspruchs zwischen Kapital und Arbeit wird eine Matrix gefunden, die es erlaubt, ein Teilsystem, in diesem Fall die Kunst, im Idiom zweier weiterer Teilsysteme als gesellschaftliche Sphäre erscheinen zu lassen. Auf diese Weise lässt sich die (horizontale) Fragmentierung der Gesellschaft an die (vertikale) Polarisierung (bezogen auf Innen- und Aussenseite aktueller Formen kapitalistischer Gesellschaftung) zumindest provisorisch anschliessen.

Damit kann sich eine These, wonach die jüngsten Kunstentwicklungen Anzeichen der Überschreitung ihrer Systemgrenzen zeigen, jedoch nicht zufrieden geben. Gesucht war ein Ansatz, der den aktuellen Tendenzen der Entdifferenzierung der Gesellschaft nachspürt. Negri und Hardt haben um die Jahrtausendwende versucht, auf der Basis der soziophilosophischen Forschungen des deleuzianischen und foucaultschen Poststrukturalismus den republikanischen Humanismus des 18. Jahrhunderts (Spinoza) mit dem Frontier-Geist der amerikanischen Verfassung sowie jüngeren sozialen Bewegungen seit den 1960er Jahren kurz zu schliessen, um der gerade erst in Schwung geratenen Globalisierung eine utopische Perspektive zu geben.<sup>19</sup> Eingehender wird dieser Entwurf im ersten Kapitel referiert, so dass es hier bei einer kurzen Zusammenfassung bleiben kann. Negri und Hardt entwerfen eine Welt *nach* der dreifachen Erfahrung der realen Sozialismen, der postkolonialen Umstrukturierungen und der neoliberalen Globalisierung. Die Erfahrungen mit den von kommunistischen Parteien installierten sozialistischen Diktaturen zwischen 1917 und 1968 reflektieren Negri und Hardt, indem sie die diesen Revolutionen zugrunde liegenden *politischen* Konzepte bis in die Frühzeit des europäischen Republikanismus zurückverfolgen, wo sich für eine kurze Zeit – ähnlich wie später in den Anfangsjahren der amerikanischen Demokratie – so etwas wie ein Sprung aus der Geschichte konstatieren lässt. Will heissen: in beiden Fällen gelang es der Tendenz nach, die Kette der *absoluten* Souveränität, verstanden als Legitimation der Verfügung über die Subalternen, zu zerreißen. Negri und Hardt sehen darin Modelle, die es unter

---

<sup>19</sup> Siehe die schon oben erwähnten Texte „Empire“ und „Multitude“.



dem Begriff „Multitude“ erlauben, zu einem dynamischen Modell der absoluten Demokratie, einer Gesellschaft ohne Souverän zu kommen. Die postkoloniale Differenz dagegen wird in der Tendenz der Entwicklung hin zu einer transnationalen Globalgesellschaft als aufgehoben interpretiert; der Progress dieser Differenz spielt in ihren Überlegungen so gut wie keine Rolle.

In einer hochkapitalisierten, auf Kommunikation basierenden, transnationalen Welt, als „Empire“ bezeichnet, in der das Kapitalverhältnis selbst für die Einbeziehung restlos aller gesellschaftlichen Ressourcen, sogar der affektiven, sozialen und politischen Interaktionen („Biopolitik“) sorgt, sehen Negri und Hardt die Bedingungen heranreifen, unter denen eine Art sich selbst regulierendes Netzwerk entstehen kann. Politische, ökonomische und kulturelle Entwicklungen korrespondieren insofern miteinander, als sie auf einen Punkt zustreben, in dem ihre Eigenständigkeit aufgehoben ist, überflüssig wird. Bezogen auf das Thema dieser Arbeit, die jüngsten Entwicklungen in der Weltkunst, besteht die Bedeutung des Ansatzes von Negri und Hardt darin, dass indirekt erstmals eine Perspektive entwickelt wird, in der Kunst als eine Form der gesellschaftlichen Produktion erscheinen kann, als Bestandteil des alle gesellschaftlichen Aktionen umfassenden biopolitischen Profils des globalistischen Kapitals. Kunst wird in dieser *Tendenz* unmittelbar, reell, wie Marx sagen würde, dem Kapital subsumiert. Mit der Aufhebung der Autonomie der Systeme, u.a. der Kunst und ihrer Integration in den biopolitischen Komplex käme der Prozess der Negation des mittelalterlichen Holismus zu einem Ende. Allerdings – hier endet die Inspiration durch Negri und Hardt – können vom utopischen Standpunkt, vom Standpunkt des Bruchs mit dem geschichtlichen Gewebe der Moderne, keine Schlüsse gezogen werden, wie die zahlreichen Fäden, die die aktuelle Entwicklung an das Erbe der Moderne binden, in ihrer sowohl kontinuierenden als auch aufbrechenden, „territoralisierenden“ wie „deterritorialisierenden“ Funktion (wie Deleuze und Guattari sagen würden), konzeptionell und methodisch verfolgt werden können. Hier war es namentlich notwendig, den Postkolonialismus als soziophilosophisches Pendant einer entsprechenden künstlerischen Entwicklung stärker zu berücksichtigen, als das Negri und Hardt tun, um darauf einen der beiden Tendenzbegriffe für die jüngsten Entwicklungen zu begründen.

Für die Darstellung wurde – im Sinne einer „Dramaturgie [...] der Differenz“ (Zielinski)<sup>20</sup> – die paarweise Gegenüberstellung der künstlerischen Positionen nach dem Kriterium der beiden kunstsysthembezogenen Strategeme gewählt. D.h. eine Position des „Exodus“ und eine der „Invasion“ werden in einem Kapitel sowohl für sich dargestellt als auch im Rahmen einer Zusammenfassung dialogisiert. Der Dialog lehnt sich an eine rhetorische Figur an, den Chiasmus, der die „Überkreuzstellung syntaktischer oder gedanklicher Elemente“<sup>21</sup> ermöglicht, mit deutlichen Zügen einer weiteren rhetorischen Figur, des Oxymorons, das durch die Verknüpfung widersprüchlicher Sinnkomplexe charakterisiert ist<sup>22</sup>.

Die rhetorische Figur des Chiasmus wird hier als ästhetisches Modell, als *Design*, verstanden, in dem Wirklichkeiten verhandelbar, operationalisierbar werden, ohne dass der komplexitätsreduzierende Charakter des Verfahrens vertuscht würde.

Die Verwendung rhetorischer Mittel bei der Darstellung wissenschaftlicher Sachverhalte war solange diskreditiert, solange angenommen wurde, dass die Gegenstände der Wissenschaft eine eigene Syntax hervorbringen würden, die sie der latenten Gefahr des Lyriismus auch der wissenschaftlichen Artikulation widerstehen lässt. Aber es ist nicht die Schwäche eines zu objektfremder Ästhetisierung neigenden Forschersubjekts, das die Rehabilitation rhetorischer, und damit ästhetischer Figuren möglich macht, sondern ein durch die jüngsten Technologien provoziertes Modellbewusstsein der Wirklichkeit. „Es wird in der Bildgebung der Biowissenschaften und der Pharmazeutik auch von Engineering und Design gesprochen. Ein Protein zum Beispiel wird als räumliches Modell von Supercomputern visualisiert, je nachdem, wie man es braucht, [...]. Das dabei errechnete räumliche Schema hat eigentlich wenig zu tun mit dem Objekt selbst, das irgendwo wirklich da sein muss. Es wird z.B. in der pharmazeutischen Forschung dann ein anderes räumliches Schema passgenau entwickelt, man spricht von Designvorgängen, um über räumliche Verstopfungsvorgänge bestimmte

---

<sup>20</sup> Zielinski, Siegfried, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek b. Hamburg 2002, S. 297, zit. nach Faßler, Manfred, „Zeit(T)Akte. Der mediale Kampf um den Moment der Aufmerksamkeit“, in: Lischka, G.J., Peter Weibel (Hg.), *Act! Handlungsformen in Kunst und Politik* (Beiträge des gleichnamigen Symposiums vom 28.6. und 5.7.2003 im ZKM Karlsruhe), Bern, 2004, S. 100-130, S. 100.

<sup>21</sup> Gutzen, Dieter, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen, *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*, Berlin, 1989<sup>6</sup> (Gutzen u.a. 1989), S. 91.

<sup>22</sup> Gutzen u.a. 1989 u.a., S. 95.

funktionale Prozesse zu unterbinden und so heilende Effekte zu erzielen.“<sup>23</sup>

Auch die in der vorliegenden Studie referierten künstlerischen und kuratorischen Ansätze (der Documenta11) hybridisieren wissenschaftliche und ästhetische Methoden der Aufklärung, und es lag nahe, sich sozusagen in rückbezüglicher Anwendung dem Gegenstand methodisch anzupassen.

Der oxymorische Chiasmus ist besonders gut geeignet, eine spezifische Form des dialektischen Widerspruchs zur Darstellung zu bringen: das Xenonsche Paradox’ (im Gegensatz zum ‘echten’ Paradox als einer Antinomie). Gewöhnlich wird es, salopp gesagt, für das Ende der Fahnenstange der Logik gehalten, dabei aber übersehen, wie ungeheuer produktiv es sein kann, wenn es im Zusammenhang einer Prozesslogik der „Feineinstellung“ widersprüchlich erscheinender Sachverhalte benutzt wird. Man könnte von einer Dialektik der Reziprozität sprechen, in der die Gegenstände der Anschauung als Einheit zweier Seiten aufgefasst werden, die sich in entgegengesetzter Richtung entwickeln und sich doch so kompensieren, dass die Einheit des zu analysierenden Gegenstands gewahrt bleibt.

Die Anwendung reziproker Dialektik ist, wie schon erwähnt, an die systemtheoretische Annahme geknüpft, wonach sich die Gesellschaftsbildung in einem Prozess der Differenzierung zu einem Ensemble von Teilsystemen vollzieht. Am Beispiel der Kunst lässt sich das wie folgt erläutern: Wie die Teilsysteme Wissenschaft, Politik, Wirtschaft und Religion reißt sich die Kunst aus der überwölbenden theokratischen Totale des Mittelalters, um sich fortan zu einem System nach eigener Konstitution fortzuentwickeln. Sie trennt sich z.B. von der (Natur-)wissenschaft, indem sie gerade diejenigen Momente fortentwickelt, die die Wissenschaft ihrerseits auf dem Weg in die Autonomie oder Autopoiesis vernachlässigt. Am Ende haben sich beide Sphären bis zur völligen Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren, von einander entfernt. Gleichwohl bleibt die Einheit gewahrt, wenn auch nicht mehr in der ursprünglichen positiven Form des theologischen Überbaus, sondern als dessen Negation, in einer negativen Theologie sozusagen. Ausdifferenzierung erfolgt nicht ex nihilo, wie Spencer und nach ihm

---

<sup>23</sup> Thomas Spring in einem Gespräch mit Barbara Stafford und Horst Bredekamp, in: Barbara Stafford, Horst Bredekamp, Wissensgesellschaft und pictural turn – ist die Wissensgesellschaft eine Bildgesellschaft? - Ein Gespräch mit Stefan Iglhaut und Thomas Spring, [http://www.scienceandfiction.de/04/pdf/005/Bredekamp\\_Stafford.pdf](http://www.scienceandfiction.de/04/pdf/005/Bredekamp_Stafford.pdf), S. 4.

Niklas Luhmann wohl aus methodischen Gründen annahmen<sup>24</sup>, sondern qua Negation einer historischen (und nur in diesem relativen Sinn ursprünglichen) Einheit. Diese Einheit von Unvereinbarkeiten schimmert immer dann durch die Maschen des Systems der Teilsysteme, wenn Gesellschaften, die dem systemtheoretischen Muster entsprechen, in die Krise geraten. Das sind die Zeiten, in denen z.B. der Ruf nach der Verbindung von Kunst und „Leben“ lauter wird.

Wenn Ausdifferenzierung allgemein als Autonomisierung durch Negation von Einheit bestimmt und die Einheit als negative im Modus von Antagonismus und Kompensation beobachtet werden kann, liegt es nahe, auch die Binnendifferenzierung der Teilsysteme in diesem Modus zu beschreiben. Die diametral entgegengesetzten Positionen von Exodus und Invasion können dann, bezogen auf die höhere Einheit des Kunstsystems, die sie, sich ‘ausdifferenzierend’, aufheben, als einander kongruent bestimmt werden, aber eben in dem paradoxalen Sinne, dass sie sich in ihrer Ausschliesslichkeit ergänzen oder kompensieren.

### *Aufbau der Arbeit*

Die Anlage der Studie folgt der Aufgabenstellung, die Beziehungen von in Fallstudien untersuchten künstlerischen Positionen untereinander, zum Betriebssystem Kunst und zu der gesellschaftlichen Umgebung des Systems Kunst zu beschreiben. Im ersten Teil wird in zusammenfassender Darstellung der Übergang von der Nachkriegsordnung zur „Globalisierung“ und die entsprechende Entwicklung der Kunst-Moderne im Sinne innerer und äusserer Rahmenbedingungen der Kunst reflektiert.

Die beiden Kapitel des ersten Teils beschreiben ihre Sujets in Kategorien zweier theoretischer Konzepte oder Konzeptkonglomerate, wovon das eine dem Innenraum der mittlerweile in Auflösung befindlichen „alten“ imperialen Weltordnung entstammt und das andere dem Aussenraum, der durch die Perspektive der kolonialen Erfahrung geprägt ist. Der Chiasmus von exodistischer und invasorischer Kunst hat hier eine gewisse Analogie im Gegensatz von metropolitaner und kolonialer Perspektive auf die allgemeinen Bedingungen der Kunst. Konsistenz zwischen beiden Ansätzen herzustellen ist gegenwärtig nicht

---

<sup>24</sup> Siehe Luhmann 1995, S. 49,50.

möglich, sollen nicht wichtige Obertöne der Ansätze einer fragwürdigen Widerspruchsfreiheit geopfert werden. Widersprüche brauchen Zeit, um sich erst einmal zu entfalten, bevor daran gedacht werden kann, sie in ein höheres Beziehungsgefüge aufzulösen. Das eben macht die hier verwendete Rhetorik des Chiasmus sichtbar: dass die beiden Seiten des Widerspruchs sich aneinander entwickeln.

Wie oben erwähnt, waren bis auf eine alle ausgewählten KünstlerInnen mit einem oder mehreren Werken auf der Documenta 11 präsent. Aber nicht nur die repräsentative Dimension der Ausstellung, sondern auch ihre Konzeption erlaubten, künstlerische Positionen der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts in die Ordnung von Exodus und Invasion zu bringen. Ohne die kuratorischen Analysen der Documenta 11, die zwar eine andere Fragestellung als die, die durch die Exodus/Invasion-Matrix aufgeworfen wird, verfolgten, aber doch die Möglichkeit eines solchen polarisierenden Verfahrens aufscheinen liessen, wäre es nicht zu der hier verfolgten Perspektive der Kunst unter den Bedingungen der Globalisierung gekommen. Ihr, der Documenta 11, wird deshalb ein eigenes Kapitel in der Form eines Exkurses eingeräumt.

Dem Exkurs folgen im zweiten Teil sechs Fallstudien, die durch eine siebte als Scharnier oder Relais eingeleitet werden. Hier kommt die rhetorische Gegenüberstellung der beiden Modi: Exodus und Invasion in Form eines dreifachen Chiasmus zum Tragen, in dem die in Frage stehenden KünstlerInnen-Positionen in unregelmässigem Wechsel als Grund oder als Figur gestellt werden, mit dem Ziel, die jeweiligen konzeptuellen Konturen klarer zur Geltung kommen zu lassen und ihre Wirkung auf das Kunstsystem zu eruieren.

# **Erster Teil**

## **Äussere und innere Voraussetzungen der Kunstentwicklung der Neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts**

### **Einleitung**

Die künstlerischen Linien, die Gegenstand der Untersuchung sind, stehen in einem Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen Umgebung, das von grosser Unmittelbarkeit bzw. Referenzialität geprägt ist. Stefan Germer spricht – in Anlehnung an Kategorien der Kunstgeschichte – von einem „neuen Realismus“, einem „wiedererstarkten Verantwortungsethos gegenüber dem *Sujet*, gegenüber dem Gegenstand und seiner gesellschaftlichen Funktion“, von „Respekt gegenüber dem Thema, dem Anderen“.<sup>25</sup> Allein dieser neue Realismus verlangt, dass dem Aussenraum der Kunst verstärkte Aufmerksamkeit zuteil wird. Unstreitig dürfte sein, dass Kunst sich schon immer in Beziehung zu den anderen Teilsystemen der Gesellschaft konstituiert hat, aber die Art der Beziehung wechselt mit der historisch spezifischen Konstellation von Arbeitsteilung und Autonomie bzw. Interdependenz und Differenzierung der an der Gesellschaftsbildung beteiligten Teilsysteme. Gerade erst scheint eine Phase zu Ende zu gehen, in der die Kunst – wie z.B. auch die Wissenschaft – ihr Potential in der autonomen Entwicklung einer selbstbezüglichen Sphäre entfalten konnte. Seit den Vorgängen um 1989, seitdem von Globalisierung die Rede ist, drängt sich dem zeitgenössischen Bewusstsein die Interdependenz aller „ausdifferenzierten“ und „selbstreferenziellen“ Teilsysteme (Luhmann) erneut auf. Die Erfahrung ist noch keine Erklärung. Wenn – in diesem Fall – die Kunst ihre im „Betriebssystem Kunst“ kultivierte Distanz zur Gesellschaft aufgibt, oder, im Gegenteil: dem Repräsentationswillen von Marginalisierten oder Minderheiten öffnet, dann ist zu vermuten, dass es zwischen dem Ende der Ära der Autonomie und der Kunstpraxis des unmittelbaren Eingriffs ins politische und soziale Leben einen Zusammenhang gibt. Die Vermutung in einen die allgemeine Seite des Sachverhalts betreffenden Erklärungsansatz zu überführen, ist die Aufgabe des ersten Teils der Studie.

---

<sup>25</sup> Germer, Stefan, *Germeriana*: Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, hg. von Jutta Bernard, Jahresring Nr. 46, Köln 1999, S. 60f., zit nach Ventura, Holger Kube, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, zugl. Dissertation an der Universität/Gesamthochschule Kassel, 2002, Wien, 2002<sup>1</sup> (Ventura 2002), S. 68.

# Kapitel I

## „Empiriale“ und postkoloniale Subjektkonstitution

### I.1 Epochenbruch und Globalisierung

#### *I.1.1.,Leben an der Grenze der Gegenwart“*

Das historische Tableau, auf dem sich die Kunst-Dramen der letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts wie die aller anderen Sphären abspielen, kann als letzte Phase des Übergangs zu einer neuen weltgeschichtlichen Konstellation bezeichnet werden; als Phase des Bruchs mit einem Jahrhundert, das als Moderne geschichtlich geworden ist; aber auch der Kontinuität, des Nachhalls der Moderne, die bis weit ins nächste Jahrhundert ihre Spuren hinterlassen wird. Das moderne Jahrhundert war das letzte ‘europäische’ Jahrhundert; bis zu seinem Ende reproduzierte sich das Epoche machende Ereignis der Neuzeit, die französische Revolution, in der Konstitution von Gesellschaften, die mit ihrer Geschichte gewaltsam brachen und die Zukunft als Treibsatz der gesellschaftlichen Entwicklung operationalisierten. Fukuyamas „Ende der Geschichte“<sup>26</sup> ist auch zu lesen als Ende dieser weltumspannenden Dynamik des Europas der französischen Revolution, des *utopischen* Europas, seines Konzepts einer freien, gleichen und brüderlichen Gesellschaft. Nun scheint der europäischen Aufklärung ihre Geschichte zu entgleiten, sie scheint sich nur mehr zu begreifen als stumm waltende Vollstreckung ihrer in die Welt gesetzten Axiome, taub gegenüber ihrer Vergangenheit und blind gegenüber ihrer Zukunft; als absolute Gegenwart. Es ist dieses spezifische, zum Paradox gewordene Verhältnis von Bruch und Kontinuität, von Niederlage (des aufgeklärten Europas) und dem Sieg (‘seiner’ ökonomischen Basis, des Kapitalismus), das am Ende des Jahrhunderts irritiert. Mittlerweile lassen sich die Konturen neuer globalgesellschaftlicher Kräfte aus dieser Gemengelage erkennen: eine kommunistische Diktatur und eine Kastengesellschaft mutieren zu hyperkapitalistischen Supermächten, das Konzept eines Gottesstaates als Antwort auf die neoliberale Hegemonie der aus dem Kalten Krieg als Sieger hervorgegangenen Supermacht gewinnt an Boden.

Von einem „Leben an der Grenze der Gegenwart“<sup>27</sup> sprach Homi K. Bhabha seinerzeit einleitend, als er daran ging, die vielen Ankündigungen einer neuen

---

<sup>26</sup> Fukuyama, Francis, *Das Ende der Geschichte*, München, 1992.

<sup>27</sup> Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg discussion; Bd. 5, dt. Übers. Von Michael Schiffmann, Tübingen, 2000, (Bhabha 2000), S. 1.

Weltordnung, die „gargantuesken Diskurse[...] des »Globalen«“<sup>28</sup> gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu Indizien eines Epochenbruchs zu verdichten. „Aus der Ankündigung des »Neuen«“, so Bhabha an anderer Stelle weiter, „spricht fast immer die Erkenntnis, dass wir an einem Wendepunkt der Geschichte angekommen sind, einem Moment des Übergangs oder der »Inkubation«, wie Antonio Gramsci es nannte.“<sup>29</sup> Das Neue sei „nichts anderes, als ein historisches Schicksal, das unter uns lebt wie der Geist der Zukunft, dünn wie ein Blatt der Zeit, das sich wendet, und des Raums, der sich faltet, auf der einen Seite von der Vergangenheit beschrieben, auf der anderen von der Gegenwart.“<sup>30</sup> Auch Hardt/Negri kamen zu einer ähnlichen, und auch ähnlich euphemistischen Einschätzung der Gegenwartsconstellation, betonten dabei die Dringlichkeit der (analytischen und politischen) Überbrückung von Gegenwart und Zukunft: „Wir können bereits erkennen, dass die Zeit heute gespalten ist zwischen [!] einer Gegenwart, die schon tot ist, und einer Zukunft, die bereits lebt – und der Abgrund, der zwischen diesen beiden klafft, wird immer grösser.“<sup>31</sup>

### *1.1.2 Globalisierung*

Für das, was sich immer deutlicher abzuzeichnen beginnt, wurde der Begriff der Globalisierung geprägt. Ein Begriff, der, gerade weil er banal scheint, gerade weil er analytische Trennschärfe vermissen lässt, in der Lage ist, die Zäsur der historischen Entwicklung zu konstatieren und einen neuen diskursiven und operativen Raum zu eröffnen, ohne ihn gleich wieder mit voreiligen Konzepten vollzustellen. Wer auch immer den Begriff zu allererst benutzte, hatte in einer Mischung aus historischer und systemtheoretischer Unbedarftheit und affirmativer Akzeptanz des Faktischen ein treffsicheres Gespür für die Qualität des evolutionären Umschlags. Ein Gespür – mehr aber auch nicht. Erst nachdem der Begriff geprägt wurde, konnte er nach seiner Bedeutung gefragt werden. Ruigrok und van Tulder stellten sich 1995 die Aufgabe, „how to give meaning to a fancy jargon“.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Bhabha, Homi K., „Democracy De-realized“, in: Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer u.a. (Hg.), *Demokratie als unvollendeter Prozess, Documenta11 Plattform1* (Wien, 15. März-23. April 2001, Berlin, 9.-30. Oktober 2001), Ostfildern-Ruit, 2002 (Bhabha 2002), S. 399-419, S. 403,404.

<sup>29</sup> Bhabha 2002, S. 403,404.

<sup>30</sup> Bhabha 2002, S. 403,404.

<sup>31</sup> Hardt/Negri 2004, S. 393.

<sup>32</sup> Ruigrok, Winfried, Rob van Tulder, *The Logic of International Restructuring*, London 1995, S.130, zit. nach: Hübner, Kurt, *Der Globalisierungskomplex. Grenzenlose Ökonomie – grenzenlose Politik?* (Forschung aus der Hans-Böckler-Stiftung 10), Berlin, 1998 (Hübner 1998).



Jacques Derrida bezeichnete die befremdlichen Vorgänge als „Welt-Werden der Welt [*mondialisation*]“<sup>33</sup>. Hinter dieser paradoxalen Wendung verbirgt sich eine weltweite Vertreibungserfahrung aus diametral entgegengesetzten Gründen. Natürlich war die Welt auch schon vorher „mondialisiert“. Nur war diese Mondialität eine geteilte Erfahrung, etwas, das ausserhalb der je eigenen Welt lag. Sie bedeutete für die einen die Versorgung mit Rohstoffen und utopischen Palliativen gegen die Unbill der Zivilisation und für die anderen die Verurteilung zur Opferung ihres materiellen und ideellen Reichtum. Die „Verdammten dieser Erde“ (Fanon) bildeten den Grund, auf der sich die Figur des imperialen „Nordens“ erheben konnte. Der Abgrund, der die Welt von ihrer *Erfahrung* trennte, hat sich mit dem Ende von Kolonialismus und Sozialismus, mit dem Ende der monovektoralen Beherrschung der Welt und dem Ende der Versuche, sich dieser Beherrschung zu entziehen, geschlossen. Genau das erscheint als paradoxal: Ende der Herrschaft und Ende der Befreiung. Statt sich systemisch, in globalen Grossräumen zu absentieren, verschränken sich die Welten, verschmelzen Grund und Figur, „Weiss“ und „Schwarz“, Vergangenheit und Zukunft – jedenfalls ihre geschichtlichen, d.h. ihre modernen Konstellationen. „Globalisierung“, „Mondialisierung“ meint für die Menschen der westlichen Hemisphäre, dass die Welt, die ihr zu Füssen lag, sich erhebt und ihr auf die „Pelle rückt“; sie riecht und sie fühlt sich an, sie putzt die Wohnzimmer und sie bezieht die verlassenen Villen in der Nachbarschaft. Sie berät am anderen Ende der *Call*-Dienste und präsidiert dem Vorstand des Unternehmens, dem man seine Arbeitskraft verkauft. Für die Anderen bedeutet Globalisierung, sich aus der Halbsklaverei des Kolonialismus und der Hoffnungslosigkeit des postkolonialen Regimes auf die Wanderschaft zu machen über die offenen Gewässer des Weltmarktes, zu hoffen und zu stranden.

## **I.2 Krise des industriellen Korporatismus**

Globalisierung als sozialwissenschaftlich darstellbares Phänomen kann im Rahmen dieser Untersuchung gewissermassen nur im essayistischen Ton des Vorworts, in Gestalt von aspektualen Verweisen, die in engem Bezug zu den zwei hier aufgeführten Strategemen in der europäischen und amerikanischen Kunst der 1990er Jahre gewählt wurden, verhandelt werden. Ausgangspunkt ist die imperiale Ordnung der Moderne, oder, eher auf ihre politisch-ökonomischen Seiten Bezug nehmend, der korporative Industrialismus, eine gesellschaftliche Ordnung, die sich

---

<sup>33</sup> Derrida, Jacques, *Marx's Gespenster*, aus dem Franz. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M., 1995, S. 128.

durch die *nationale* Konstitution der zwei industriellen Hauptklassen auszeichnet. Schon bald nachdem der industrielle Korporatismus im Wohlfahrtsstaat seine letzte Blüte erlebte, wurde er durch die kulturelle Rebellion der 1960er Jahre ideologisch und materiell in Frage gestellt. Aus heutiger Sicht eher das emphatische Stadium einer bis in die Gegenwart andauernden tiefgreifenden Umwälzung, beendet die Rebellion die Moderne zwar nicht, schafft aber die subjektiven Bedingungen für den Eintritt in eine nach-moderne Epoche, nicht zu verwechseln mit der Postmoderne, die eine kurze Phase letzten Aufbäumens der Moderne bezeichnet. Das letzte, quasi postmoderne Stadium der Kulturrevolution, die Bewegung des Postkolonialismus, kleidet sich teilweise bereits nach den Direktiven der *kulturellen* Differenz, die zum Auftakt der neuen Epoche die sozialen Differenzierungen des korporativen Industrialismus ersetzt. In Anbetracht der besonderen Bedeutung postkolonialer Mentalität in einem Teil der hier vorgestellten künstlerischen Positionen wird dem Postkolonialismus in einem eigenen Abschnitt kritische Würdigung zuteil. Zuvor werden einige Krisenmomente der Kultur des Industrialismus skizziert, die technologischen Aspekte des Übergangs, die Mentalitätswechsel unterhalb der Ebene ihrer Artikulation zur Folge haben, sowie die Umrisse einer nachmodernen, nunmehr globalen Gesellschaft und eines globalen Subjekts, das den gesellschaftlichen Stoffwechsel unter veränderten Bedingungen fortsetzt.

### *1.2.1 Kultur des Industrialismus*

Die imperiale oder Welt-Ordnung zwischen 1890 und 1960 – in etwa der Zeitraum, der unter dem Begriff der Moderne gefasst wird – basierte auf der *Kultur* des Industrialismus im globalen Norden und der mehr oder minder kolonialen Aneignung der Rohstoff-, Energie- und Agrarressourcen des globalen Südens. Der Begriff der Kultur des Industrialismus umfasst gleichermassen das spezifische Produktionssystem als historische Variante der kapitalistischen Produktionsweise, das ihr den Namen gibt, als auch die Aura kultureller Konditionierung, die ihr vorausgeht und die sie reproduziert. Hardt/Negri bezeichnen den Industrialismus in Anlehnung an Foucault als Disziplinargesellschaft. „*Eine Disziplinargesellschaft ist eine Fabrikgesellschaft*. [Hervorhebung im Original / M.D.][...] In der [...] Fabrikgesellschaft werden aus produktiven Subjektivitäten eindimensionale Funktionen der ökonomischen Entwicklung.“<sup>34</sup> Der Industrialismus in seiner letzten, fortgeschrittensten europäischen Form sah die politische und

---

<sup>34</sup> Hard/Negri 2002, S. 255.

gewerkschaftliche Partizipation der industriell und nationalstaatlich organisierten Arbeiterschaft unter der Voraussetzung vor, dass die Partizipationsstruktur den Paternalismus nach innen, den Nationalismus gegen die Nachbarnationen und den Kolonialismus auf den Kontinenten Asien, Afrika und Südamerika unangetastet liess. Eben das machte seine korporativen, ständischen Züge aus. Oder etwas anders: Zentralstaatlichkeit, Militarisierung der Gesellschaft, Korruption der Industriearbeiterschaft durch Partizipation bei gleichzeitiger Exklusion der inneren und der kolonialen Marginalisierten ergänzten einander auf der Basis des 'Konzepts' der industriellen Maschine, bildeten ein System, das durch die Veränderung *einer* der Variablen, des politischen Systems, beispielsweise (Sozialismus, Faschismus) nicht grundlegend verändert werden konnte. In der ganzen Zeit des 19. und 20. Jahrhundert stand – trotz aller gegenteiligen Rhetorik und trotz gegenteiliger singulärer Ereignisse – nicht der kapitalistische Charakter der Ökonomie an sich zur Disposition, sondern das Modell der gesellschaftlichen Beziehungen, das durch den korporativen Industrialismus oder die Disziplinargesellschaft ermöglicht wurde. Die Entwicklungshöhe der Produktivkräfte liess möglicherweise gar keine anderen als industrielle Produktionsverhältnisse zu. Vorstellungen, wonach der Industrialismus die Struktur nicht-kapitalistischer Verhältnisse vorgab, oder Vorstellungen, die von der industriellen Stufe der Produktionsverhältnisse abstrahierten, mussten ihr Ziel verfehlen, im besten Falle zur politischen Romantik, im schlimmsten zur Herrschaftsideologie werden, mit der die Fortsetzung der alten Verhältnisse unter neuem politischen Vorzeichen gerechtfertigt werden konnte.

### *1.2.2 Amerikanische Fortentwicklung des Industrialismus*

Zu unterscheiden ist, gerade im Hinblick auf die globalistischen Perspektiven des nachindustriellen Zeitalters, zwischen dem europäischen und dem US-amerikanischen Industrialismus. Die amerikanische Variante des Industrialismus basierte auf den Traditionen des Exodus des radikalen Protestantismus, der europäischen Armut und des Exodus der Opfer der Restaurationszeit. Der eigene antikoloniale Kampf gegen die Mutterländer, die Externalisierung der inneren Grenze zwischen den gesellschaftlichen Hauptklassen an die *frontier*, die Westgrenze oder die Grenze zwischen kolonialer und präkolumbianischer Gesellschaft und der Krieg gegen die Sklaverei liessen eine Konstitution entstehen, die sich von der europäischen beträchtlich unterschied und die auch die industriellen Beziehungen affizierte. Der grösste Unterschied zwischen

europäischem und US-amerikanischem Industrialismus bestand im Fehlen einer Verpflichtung auf kolonialistische *Aussenbeziehungen*, mit denen sich Europas Arbeiterklassen – als subjektive Produktivkraft der industriellen Produktionsweise – das relativ hohe Reproduktionsniveau und die schrittweise politische Partizipation erkaufen. Der amerikanische Industrialismus gipfelte in den 1930er Jahren in einer Reform, die als „New Deal“ bekannt geworden ist. In einer „Synthese aus Taylorismus in der Arbeitsorganisation, Fordismus des Lohnverhältnisses und Keynesianismus in der makroökonomischen Regulation der Gesellschaft“<sup>35</sup> entstand der Wohlfahrtsstaat. „Der New Deal stellte eine tatsächliche Abkehr von vorangegangenen Formen bürgerlicher Regulation der ökonomischen Entwicklung dar. [...] [Die Bedeutung] des New Deal [besteht] nicht nur in dem Aspekt, dass er in der Lage war, die Produktions- und Machtverhältnisse in einem einzelnen dominanten kapitalistischen Land zu restrukturieren, sondern vor allem darin, dass er weltweite Auswirkungen hatte – Auswirkungen, die weniger direkt oder unmittelbar waren, aber dennoch tiefgreifend. Im New Deal fand der Prozess seine Grundlagen, der über den Imperialismus hinausging.“<sup>36</sup>

### *1.2.3 Höhepunkt des korporativen Industrialismus*

Nach dem Zweiten Weltkrieg gelang es den korporatistisch organisierten Lohnabhängigen (der „Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung“), die nach wie vor die grösste organisierte gesellschaftliche Gruppe darstellte, und von deren Erfolgen das zivilisatorische Niveau der ganzen Gesellschaft abhing, die Grenzen des Wohlfahrtsstaates auszureizen. In der arbeitertümelnd gefärbten Sprache heisst es bei Negri/Hardt: „In der Krisenperiode der 1960er und 1970er Jahre schufen, in den dominanten und den abhängigen Ländern gleichermassen, die Ausdehnung des Wohlfahrtssystems und die Universalisierung der Disziplin der arbeitenden Menge einen neuen Freiheitsspielraum. Die Arbeiter [!] machten, mit anderen Worten, von der Epoche der Disziplin Gebrauch, von Momenten des Dissens vor allem oder von Phasen der Destabilisierung [...], um die gesellschaftliche Macht der Arbeit auszudehnen, den Wert der Arbeitskraft zu steigern und ihre Bedürfnisse und Wünsche zu reartikulieren, und zwar als Forderungen an das Lohnverhältnis und das Wohlfahrtssystem.“<sup>37</sup> Zugleich erwachsen dem System Kräfte, die über den Status quo hinauswiesen und den Kompromiss zwischen den industriellen

<sup>35</sup> Hardt/Negri 2002, S. 253,254.

<sup>36</sup> Hardt/Negri 2002, S. 253.

<sup>37</sup> Hardt/Negri 2002, S. 283.

Hauptklassen in Frage stellten. Diese Rebellion gegen das Disziplinarregime des Industrialismus nahm eine ausserordentliche Vielfalt an Formen an, an widersprüchlichen zumal, so dass es noch heute schwer fällt, einen halbwegs zutreffenden Begriff davon zu entwickeln. Vor allem ging sie von der jungen Generation aus. Deren „massenhafte Verweigerung gegenüber dem Disziplinarregime in ihren vielfältigen Formen war nicht einfach ein negativer Ausdruck, sondern selbst ein schöpferisches Moment [...]“<sup>38</sup> Die Bandbreite der Experimente zwischen Affirmation und tiefgreifender Radikalität wurde seinerzeit mit dem Begriff der „Kulturrevolution“ zu fassen gesucht, und erst später zeigte sich, dass die kulturelle Umwälzung auch die ökonomische der 1990er vorbereitet hatte. Wenngleich Utopien, die die Überwindung des Kapitalismus zum Ziel hatten, unerfüllt blieben, so führte diese kulturkritische Bewegung zu einer Umwälzung des Aneignungs- und Herrschaftsregimes, die völlig neue Bedingungen für weitere Umwälzungen schuf. Die in der Praxis der Bewegungen gewonnenen Erfahrungen mit nicht-korporativen, nicht-hierarchischen Sozialstrukturen verloren sich nicht einfach in den bewegungsarmen End-1980er und 1990er Jahren. Sie fanden auf vielfältige Weise Eingang in die Struktur der Gesellschaft. „Die gesamte Palette sozialer Bewegungen und die entstehenden Subkulturen in ihrer Gesamtheit unterstrichen den gesellschaftlichen Wert von Kooperation und Kommunikation.“<sup>39</sup>

Beide Komponenten haben, wenn auch als bürokratische und sozialdistinktive Persionen, einen neuen Typus gesellschaftlicher wie ökonomischer Organisation provoziert. Dass die Rebellion mehr auf die Kultur als auf Politik und Ökonomie bezogen wurde, hat seine Richtigkeit insofern, als es in ihrem Kern um die Schaffung einer neuen Struktur des Begehrens ging, um eine neue psychophysische Disposition, die neue Verhältnisse zu kreieren in der Lage war, die aber auch Anpassung an erneuerte alte ermöglichte. Die neue Disposition nahm dementsprechend sowohl Formen der Überschreitung des status quo wie der Restitution in die Krise geratener traditioneller Sozialstrukturen an. Exzessiver Hedonismus, leidenschaftliche Verausgabung und bis ins Autistische gesteigerter Individualismus zerstörten nicht nur den spezifischen Sozialcharakter des industriellen Korporatismus, sondern schufen einen neuen Individualtypus der Affirmation und Verwertbarkeit, der im neoliberalen Projekt eines von allen korporatistischen Fesseln befreiten Kapitalismus seinen historischen Platz bekam.

---

<sup>38</sup> Hardt/Negri 2002, S. 284.

<sup>39</sup> Hardt/Negri 2002, S. 285.

#### *1.2.4 Die Rolle der Dekolonisierungsbewegungen bei der Erosion des Industrialismus*

Die Erosion erfasste alle Ebenen der Disziplinargesellschaft und erstreckte sich auf den gesamten von ihr eingenommenen geografischen Raum, angefangen von den Gebilden der bipolaren Extrapolierung des europäischen Modells in Gestalt zweier konkurrierender Supermächte, über die im Zeitalter der Aufklärung und des Bürgertums zustande gekommenen Nationalstaaten bis zu den postkolonialen Nationalstaatsbildungen der Dritten Welt. An der Erosion hatten die Dekolonisierungsbewegungen einen nicht zu unterschätzenden Anteil: „In seiner Bedeutung weit über die Geschichte des Kalten Kriegs hinausreichend war die gewaltige postkoloniale Transformation der »Dritten Welt« im Gewand von Modernisierung und Entwicklung [...]. Die revolutionären Befreiungsprozesse wiesen – in ihrer Bestimmung durch die Menge – über die Modernisierungsideologie hinaus und zeigten eine erstaunliche neue Subjektivität.“<sup>40</sup> Diese zielte laut Hardt/Negri auf einen Paradigma jenseits dessen, was der Dritten Welt in Gestalt der beiden Supermächte, USA und UdSSR, gegenüberstand. Nachdem das utopische Bild sowohl der amerikanischen als der sowjetischen Revolution verblasst war, wurde „hinter der Fassade des bipolaren Gegensatzes USA-Sowjetunion [...] ein einziges Disziplinarmodell erkennbar; gegen dieses Modell richtete sich der Kampf dieser erstaunlichen Bewegungen[...]“.<sup>41</sup>

#### *1.2.5 Auf dem Weg aus der Moderne*

Aber erst nach dem Zusammenbruch der Dichotomie der beiden als Supermächte in Erscheinung tretenden Alternativen zum europäischen Modell spitzte sich die krisenhafte Entwicklung des korporativen Industrialismus zu und überraschte selbst die Protagonisten der Erosion. Die zahlreichen Barrieren, die die Teilung der Welt in zwei Blöcke und die Abschottung der wohlhabenden Nationalstaaten vor dem Ansturm der aus kolonialer Abhängigkeit entlassenen Armut erst ermöglicht hatte, lösten sich in einem gewaltigen, globalen Schub der Liberalisierung auf. Der Druck der Weltarmut auf den Weltreichtum nahm schlagartig zu, liess aber in erster Linie die Modelle des korporativen Industrialismus, den New Deal, den Sozial- oder Wohlfahrtsstaat, die relativ starke Position der industriellen Lohnabhängigen kollabieren. Insofern die Epoche des hier so genannten

---

<sup>40</sup> Hardt/Negri 2002, S. 261.

<sup>41</sup> Hardt/Negri 2002, S. 262.

korporativen Industrialismus identisch ist mit der Epoche der Moderne, kann mit Hardt/Negri davon gesprochen werden, dass der Ansturm der Armen nicht nur die bipolare Ausfaltung des europäischen Modells, nicht nur den parasitären Wohlstand des Nordens, sondern umfassender noch: die Kultur der Moderne beendet hat: „Massensubjekte, Bevölkerungen, unterdrückte Klassen begannen in dem Moment, da sie in den Prozess der Modernisierung eintraten, ihn zu verändern und über ihn hinauszugehen. [...] Ausbeutung und Herrschaft konnten nicht länger in ihren modernen Formen auftreten. Als diese erstaunlichen neuen subjektiven Kräfte aus dem Kolonialismus auftauchten und die Moderne erreichten, erkannten sie, dass ihre wichtigste Aufgabe nicht war, in die Moderne einzutreten, sondern die Moderne zu verlassen [Hervorhebung im Original / M.D.].“<sup>42</sup>

### **I.3 Technologische Revolutionen im Vorfeld des Epochenbruchs und der „Code der Repräsentation“**

So wie sich die Entwicklung der Kunst ohne die Kenntnis technologischer Entwicklungen nicht verstehen lässt, so gilt umgekehrt: die ästhetischen Mittel der Kunst erlauben es, den Symbolgehalt der Technologie zu entschlüsseln. Sie schreiben die Technologien, die sich scheinbar einer intrinsischen Rationalität verdanken, in die symbolische Ordnung ein, lassen sie zum „Code der Repräsentation“ werden. Erst, wenn die Entwicklung von Technologie und Symbolbildung als Wechselspiel, als ineinander verschlungener, permanenter Rollentausch zwischen Figur und Grund verstanden wird, kann Geschichte den subjektiven Faktoren der Evolution ebenso gerecht werden wie den objektiven. Vermieden wird damit eine Hierarchisierung zwischen gesellschaftlichen Teilbereichen, wie sie im kritischen Prozess gegen den Idealismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts als „materialistische Geschichtsschreibung“ bekannt geworden ist und zu einer heute nicht mehr haltbaren Unterordnung des gesellschaftlichen Bewusstseins unter die Bedingungen seines Seins geführt hat. Wo den Verbindungen zwischen Kunst und Gesellschaft nachgespürt wird, hat deshalb auch ein Kapitel Platz, das über die Auswirkungen der Technologie auf die postmoderne Mentalität reflektiert – aber eben unter der Prämisse, dass zwischen ihnen keinerlei Unterordnungsverhältnisse existieren.

„1968“ und „1989“ sind symbolische Zeitmarken, geschichtliche Schnittpunkte in der Perspektive des Epochenumbruchs, der die „Globalisierung“ einleitet. Es sind

---

<sup>42</sup> Hardt/Negri 2002, S. 262,263.

gewissermassen Viertelswendungen auf einer als Spirale gedachten Evolution, Revolutionen, deren eine, die 68er, folgt man Martin Burckhardt, entgegen ihres spektakulären Erscheinungsbildes, im Verborgenen stattfand;<sup>43</sup> deren andere, „1989“ eine Umwälzung offenkundig machte, die in den Jahrzehnten seit „1968“ stattgefunden hatte. Mag sein, dass Burckhardts Liste der verborgenen Revolutionen beliebig, unvollständig und einseitig ist, sie komplettiert den Eindruck, den Hardts und Negris Analyse hinterlassen, die vornehmlich die sozialen (die Arbeits- und Reproduktionsbedingungen betreffenden) und kulturkritischen Bewegungen in den Ursachenhorizont stellen. Die Veränderungen der psychophysischen Konstitution der Gesellschaft erfolgten in Zusammenhang mit technologischen Umwälzungen, deren Wirkung auf die mentale Befindlichkeit erst auf den zweiten Blick sichtbar wird. Sie affizieren, so Burckhardt, „das Quadrivium des Denkens [.]: den biologischen Körper (uns selbst), den produktiven Körper (die Arbeit), den symbolischen Körper (das Geld) und zu guter Letzt den politischen Körper (den Staat).“<sup>44</sup>

1. 1968 war das Jahr, in dem – unter dem Eindruck der ersten Herztransplantationen – die Feststellung des Todes auf den Ausfall der Hirnfunktionen beschränkt wird. Damit „tut sich ein neuer Raum auf, denn fortan vermag die Transplantationsmedizin den menschlichen Körper als Ersatzteillager in Beschlag zu nehmen. Hat sich der Lebensnerv in dieser Definition ins Gehirn verlagert, so artikuliert sich die Trennung von Kopf und Körper auch in symbolischer Form, als Trennung von Hardware und Software.“<sup>45</sup>

2. Desgleichen löst sich der produktive Körper, der sich – als Maschine – seit dem Mittelalter Zug um Zug vom biologischen Körper gelöst hatte, von den materiellen Bedingungen seiner Existenz und wird immateriell: „Im September 1968 wird die Firma IBM von der amerikanischen Kartellbehörde dazu verurteilt, die den

---

<sup>43</sup> Siehe Burckhardt, Martin, „Im Off. Zur Politik der Simulation“, in: Lischka, G.J., Peter Weibel (Hg.), Act! Handlungsformen in Kunst und Politik (Beiträge des gleichnamigen Symposiums vom 28.6. und 5.7.2003 im ZKM Karlsruhe), Bern, 2004, S. 206-225 (Burckhardt 2004). In den Kurzbeschreibungen der Biografien der Autoren heisst es zu Martin Burckhardt: „Kulturtheoretiker und Medienautor. Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft und Geschichte in Köln. Seit 1985 freier Autor und Audiokünstler in Berlin, Lehrtätigkeit an verschiedenen Hochschulen und Akademien.“ Burckhardt ist ein Beispiel für jene neue Generation von Wissenschaftlern, die zugleich als Künstler tätig sind und vice versa. Nicht, dass ihnen eine Symbiose wissenschaftlicher und künstlerischer Episteme gelungen wäre – wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit müssen sich aneinander entdifferenzieren, um zu einem höheren Typus von Begriff und Operation zu kommen – allein die Personalunion, in der sich Künstler und Wissenschaftler befinden, zeigt, wie wenig die eine episteme von der anderen noch trennt.

<sup>44</sup> Burckhardt 2004, S. 220.

<sup>45</sup> Burckhardt 2004, S. 221.



Maschinen zuvor gratis mitgelieferte Software nunmehr unabhängig von den betreffenden IBM-Maschinen zu vertreiben – womit so etwas wie ein hardwareunabhängiger Softwarehandel beginnt. Anders gesagt: die Maschine wird immateriell.“<sup>46</sup>

3. Eine dritte Scheidung von Kopf und Körper erhärtet die „Hypothese einer symbolischen Dekapitation“<sup>47</sup>, eine Scheidung, die konstituierenden Status in vielen ökonomistischen Globalisierungstheorien einnimmt<sup>48</sup>: der Abschied des internationalen Währungssystem vom Goldstandard, die Abkehr vom System fester Wechselkurse und der Übergang zum *free floating* der Währungen in 1971. „Damit löst sich das Geldzeichen von seinem korporalen Repräsentanten ab, es wird deauratisiert, zur reinen, elektrischen Information. Diese Information aber (die fortan in den globalen Informationsnetzen zirkuliert) lässt sich nicht mehr zentral steuern.“<sup>49</sup> Über den Wert des Geldes entscheiden nicht mehr „allgewaltige, zentralperspektivische“<sup>50</sup> Institutionen, sondern die MarktteilnehmerInnen.<sup>51</sup>

4. Die vierte Revolution betrifft die Befreiung des Arpanets – des Vorläufers des Internets – von rein militärischer Nutzung. Die nukleare Waffentechnologie bedroht nicht nur Leben und Territorium, sondern auch das (Tele-)Kommunikationsnetz, das durch elektromagnetisch verursachte Blackouts zerstört werden kann. „Dies aber, genauer: die daraus resultierende Ungewissheit, ist bedrohlicher noch als der territoriale Verlust. Wie kann der Souverän (der doch selbst keine Haut hat, sondern eine *Kommunikationsmaschine ist*), wie also kann der Souverän wissen, dass er verletzt ist?“<sup>52</sup> Indem das Netz – wie ein Rhizom – unabhängig gemacht wird von zentraler Steuerung und fähig zur dezentralen, autonomen Rekonstruktion. 1968 wird das Internet zivilgesellschaftlich. Diese Dekapitation macht mit am deutlichsten, dass „sich die bisherige Ordnung *von innen her* auflöst – ja auflösen muss.“<sup>53</sup>

In ihrem Kern produziert die Macht auch technologisch ihr eigenes Gegenprinzip,

---

<sup>46</sup> Burckhardt 2004, S. 220.

<sup>47</sup> Burckhardt 2004, S. 224.

<sup>48</sup> Siehe bspw. Hübner 1988, S. 37.

<sup>49</sup> Burckhardt 2004, S. 222.

<sup>50</sup> Burckhardt 2004, S. 222.

<sup>51</sup> Ähnlich, allerdings mit einem etwas anderen Akzent siehe Hardt/Negri 2002: „Die neue Weltordnung wird massgeblich davon geprägt, dass der Weltmarkt zu einem entscheidenden Dispositiv in der Regulierung von Netzwerken der Zirkulation im Weltmasstab wurde.“ und: „Der Prozess der Einheit des Weltmarkts vollzog sich durch Vielfalt und Streuung.“ (Hardt/Negri 2002, S. 263).

<sup>52</sup> Burckhardt 2004, S. 223.

<sup>53</sup> Burckhardt 2004, S. 222.

eine „Überlebensmaschine“ (Burckhardt), die das herkömmliche Machtdispositiv vollständig umcodiert. „Das Revolutionsjahr 1968 bringt (ohne dass dies politisch reflektiert worden wäre), zu Ende, wozu die französische Revolution sich angeschickt hat. War die Guillotininierung des Königs vor allem ein *symbolischer Akt*, so hat man es 1968 mit einer Dekapitation der symbolischen Ordnung zu tun – und zwar auf allen Feldern.“<sup>54</sup> Die Dekapitation betrifft jenes Ordnungsparadigma der Neuzeit (Burckhardt nennt es a.a.O. den Code der Repräsentation<sup>55</sup>), das als Fluchtpunkt des Herrschaftsregimes den Souverän kennt (auch wenn er sich demokratisch legitimiert), in dem sich die Gesellschaft repräsentiert. Die stillen Revolutionen Burckhardts lassen den traditionellen Code der Repräsentation obsolet werden, schaffen ein Vakuum und eröffnen auf beiden Seiten des Machtdispositivs neue Möglichkeiten.

#### **I.4 Vom Industrialismus zur Bioproduktion, von der Disziplinargesellschaft zur Kontrollgesellschaft**

##### *I.4.1 Nach dem Industrialismus*

Was kommt nach dem Industrialismus? Sicherlich nicht die Überwindung industrieller Produktionsweisen, geschweige denn die Überwindung des Kapitals als dominantes Verhältnis, in dem sich der gesellschaftliche Stoffwechsel reproduziert. Aber innerhalb dieses Rahmens verlagern sich die Schwerpunkte, bilden sich neue Brennpunkte, hochenergetische Zentren, in denen sich Subjekte und Produktivkräfte konzentrieren, um von hier aus mit paradigmatischer Strahlkraft auf ihre Umgebung einzuwirken und diese zu hegemonialisieren. Das Ergebnis der kulturellen und technologischen Innovationen der 1960er Jahre ist allererst die gesteigerte Bedeutung von Kommunikation, Kooperation und Medialisierung, wie sie in den Modevokabeln von der Dienstleistungs- oder Informationsgesellschaft zum Ausdruck kommt. Die Fähigkeit, nicht nur die industrielle Produktion, sondern den gesamten gesellschaftlichen Apparat zu mobilisieren, wird zum entscheidenden Parameter gesellschaftlicher Produktivität. Waren in der Industrie nur selektive Fähigkeiten der lebendigen Arbeitskraft gefragt, so sorgt der ‘kybernetische Turn’ der Produktivkraftentwicklung dafür, dass das gesamte, allseitige Arbeitsvermögen zur Verfügung gestellt werden muss – ‘der ganze Mensch ist gefragt’.

---

<sup>54</sup> Burckhardt 2004, S. 224.

<sup>55</sup> Burckhardt, Martin, Vom Geist der Maschine. Eine Geschichte kultureller Umbrüche, Frankfurt, New York, 1999 (Burckhardt 1999), S. 217.

Wenn man so will, wird die lebendige Arbeitskraft nun Attribut einer neuartigen Maschine, einer Maschine, die nicht mehr nur „alle Hebel in Bewegung setzt“, sondern alle Beziehungen, deren der Sozium, die assoziierten Arbeitskräfte, mächtig ist. „In der Produktion und Reproduktion von Affekten, in den Netzwerken von Kultur und Kommunikation werden kollektive Subjektivitäten und wird eine Sozialität hergestellt, die direkt verwertbar für das Kapital sind. An diesem Punkt lässt sich das außerordentliche Potenzial erkennen, das in der affektiven Arbeit steckt.“<sup>56</sup> Der Ort der Produktion ist nicht länger nur der des traditionellen industriellen Betriebes, der Gegenstand der Produktion ist nicht länger nur stofflicher Natur. Die Begriffe: Maschine, Kommunikation und Ökonomie verändern ihre Bedeutung. Nach Burckhardt, dessen Maschinenbegriff das Immateriell-Werden der produktionsrelevanten Technologie reflektiert, kann man „die Maschine als einen *Denkzwang* auffassen, der lediglich die Form einer Sache angenommen hat. In dieser Versachlichung hat sich der Denkzwang zum *Sachzwang* gewandelt – und damit zu dem, was wir im engeren Sinne ›Maschine‹ nennen. Ein solcher Denkzwang muss sich nicht notwendig in Form eines materiellen Automaten artikulieren, er kann sich ebenso gut in einer sozialen Organisation niederschlagen, oder er kann die Form eines Zeichensystems, einer bloss *symbolischen* Maschine annehmen. Sucht man nach dem Schnittpunkt all dieser Erscheinungsformen, so ist es wohl das Moment einer intrinsischen Zwangsläufigkeit, welches den Eindruck vermittelt, dass man es mit einer Maschine zu tun hat.“<sup>57</sup> Kommunikation kann nicht länger als mediales Phänomen charakterisiert werden, sondern bekommt eine soziale, wenn nicht gar ontologische Dimension: es geht um das Geflecht aller Akte, in denen sich die Gattung als solche produziert – nicht so sehr im Sinne des bidirektionalen Austausches von Informationen als im Sinne des Netzes (des Netzwerkes) und des Rhizoms. Das Netzwerk ist weniger als eine autopoietische Struktur, z.B. ein Rhizom, d.h. seine Gitterstruktur verweist auf einen übergeordneten, wenngleich nicht zentralen Ordnungsrahmen. Es ist mehr als eine Maschine, weil die Gitterstruktur in ihrer Dezentralität zwangsläufig Momente der Autopoiesis, der Autonomie entwickelt, weil sie Eigenschaften des Rhizoms aufweist, die der Zwangsläufigkeit der Maschine im ursprünglichsten Sinne des Wortes widersprechen oder widerstreben.

---

<sup>56</sup> Hardt, Michael, Affektive Arbeit. Immaterielle Produktion, Biomacht und Potenziale der Befreiung. Michael Hardts Essay ist die erweiterte Fassung eines Beitrags zum interaktiven Datenbankprojekt »IO\_lavoro immateriale« der Gruppe Knowbotic Research aus Köln (io.khm.de/lavoro), aus dem Engl. übers. von Jost Müller, subtropen #9/01 – Januar 2002 (Hardt 2002), [www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_2002/02/Empire Immaterielle Produktion.html](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2002/02/Empire%20Immaterielle%20Produktion.html)

<sup>57</sup> Burckhardt 1999, S. 17.

#### I.4.2 Kommunikation, Politik und Ökonomie

Wie im Kapitel A.I.2 bereits anhand der Entwicklung des arpa- zum internet erwähnt, sind die dezentralisierenden Momente der Kommunikation inhärent. Wie Burckhardt gehen auch Hardt/Negri davon aus, dass die traditionelle, auf räumlicher Extension beruhende Souveränität dadurch im Kern angegriffen wird:

„Die Beherrschung der Kommunikation, die Einrichtung des Bildungssystems und die Kontrolle der Kultur erscheinen heute mehr denn je als Souveränitätsrechte. Das löst sich allerdings im Äther auf. Die heutigen Kommunikationssysteme sind nicht der Souveränität untergeordnet. Die Souveränität scheint im Gegenteil der Kommunikation untergeordnet – besser gesagt, Souveränität wird durch Kommunikationssysteme artikuliert. Im Kommunikationsbereich treten die Paradoxa am deutlichsten hervor, die die Auflösung territorialer und/oder nationalstaatlicher Souveränität mit sich bringt. Die deterritorialisierenden Möglichkeiten der Kommunikation sind einzigartig: Die Kommunikation genügt sich darin, die moderne territoriale Souveränität zu begrenzen oder zu schwächen; sie greift darum die Möglichkeit selbst an, eine Ordnung räumlich zu verankern. Sie setzt eine ununterbrochene und vollkommene Zirkulation von Zeichen ein [in Gang? / M.D.]. Deterritorialisierung ist die wichtigste Fähigkeit und Zirkulation von Zeichen die Form, durch die gesellschaftliche Kommunikation wirkt. [...]Wir erreichen hier einen Extrempunkt der Auflösung des Verhältnisses von Ordnung und Raum. Dieses Verhältnis können wir nun nur noch *in einem anderen Raum* begreifen, einem Anderswo, das von der Artikulation souveräner Akte nicht mehr eingeschlossen werden kann. Der Kommunikationsraum ist vollkommen deterritorialisiert. Er ist radikal anders als die residualen Räume, die uns bei der Analyse des Monopols physischer Gewalt und der Definition monetärer Massnahmen begegneten. Hier geht es nicht um einen Rest, sondern um eine *Metamorphose*: die Metamorphose aller Momente der politischen Ökonomie und der Staatstheorie.“<sup>58</sup>

Die Deterritorialität der Kommunikation ist es aber auch, die jeder Utopie, jeder Vorstellung alternativer *Räume* den Boden entzieht. So wie sie den traditionellen Rahmen von Herrschaft im Kern angreift, so bietet sie im wahrsten Sinn des Wortes keinen Raum für systemexterne Widerständigkeit: „Die Kommunikation ist

<sup>58</sup> Hardt/Negri 2002, S. 354,355.

die Form kapitalistischer Produktion, in der es dem Kapital gelang, die Gesellschaft insgesamt und global seinem Regime anzupassen und alle anderen Wege abzuschneiden. Jeder mögliche Gegenentwurf muss somit aus dem Innern der Gesellschaft der reellen Subsumtion entstehen und die Widersprüche in deren Kern aufzeigen.<sup>59</sup>

In dem Masse, wie die Vernetzung der gesellschaftlichen Produzenten in den Mittelpunkt der Ökonomie rückt, verändert sich auch der Begriff der Ökonomie. Hardt/Negri schlagen daher vor, „die neue hegemoniale Form als ›biopolitische‹ Arbeit zu verstehen, als Arbeit also, die nicht nur materielle Güter, sondern zugleich auch Beziehungen und letztlich das gesellschaftliche Leben selbst schafft. Der Ausdruck *biopolitisch* weist darauf hin, dass traditionelle Unterscheidungen zwischen dem Ökonomischen, dem Politischen, dem Gesellschaftlichen und dem Kulturellen zunehmend verwischen.“<sup>60</sup>

Vom Standpunkt der biopolitischen Produktion erscheint der Stoffwechsel zunehmend „immateriell“ zu werden. Das wichtige Neue am Paradigma der biopolitischen Arbeit ist zudem, so Hardt/Negri, dass sie, im Gegensatz zur industriellen Arbeit, die Mittel der gesellschaftlichen Kooperation und Kommunikation selbst produziert und auf diese Weise die Gesellschaftlichkeit von Arbeit auf ein Niveau hebt, das die private Aneignung nur mehr als Wertabschöpfung (vergleichbar der Grundrente) erscheinen lässt.

„Der wesentliche Aspekt unter dem Paradigma der immateriellen Produktion, den wir hier zu verstehen haben, ist, in welchem engem Verhältnis sie zur Kooperation und Kommunikation steht – kurz: ihre Begründung im Gemeinsamen. Marx hebt hervor, dass eines der progressivsten Momente des Kapitals historisch gesehen darin bestehe, Heere von Arbeitern in kooperativen Produktionsbeziehungen zu organisieren. Der Kapitalist verdingt Arbeiter, beispielsweise in der Fabrik, steuert ihre Zusammenarbeit und Kommunikation in der Produktion und stellt ihnen die Mittel dafür zur Verfügung. Unter dem Paradigma immaterieller Produktion hingegen kann die Arbeit tendenziell selbst die Mittel der produktiven Interaktion, Kommunikation und Kooperation hervorbringen. Affektive Arbeit stellt immer unmittelbar Beziehungen her. Die Produktion von Ideen,

---

<sup>59</sup> Hardt/Negri 2002, S. 354,355.

<sup>60</sup> Hardt/Negri 2004, S. 127. Hardt/Negri weisen a.a.O. darauf hin, dass in der Kunst Parallelererscheinungen des Biopolitischen auftreten, so z.B. bei Judith Butler, die auf die Analogie von kommunikativer Produktivität und Performance aufmerksam macht. Hier tritt der Prozess an die Stelle des Objekts. „Das Produkt ist die Handlung als solche“, wird Butler o.A. von Hardt/Negri zitiert (Hardt/Negri 2004, S. 226).

Vorstellungen und Wissen erfolgt nicht nur gemeinsam – niemand denkt wirklich allein, jedes Denken ist eine Zusammenarbeit mit dem vergangenen und gegenwärtigen Denken anderer –, sondern jede neue Idee, jede neue Vorstellung initiiert und eröffnet neue Kooperationen. Schliesslich ist die sprachliche Produktion, sowohl was »natürliche« als auch was künstliche Sprachen, wie Computersprachen oder die verschiedenen Arten von Codes, anbelangt, immer kooperativ und schafft immer neue Mittel der Zusammenarbeit. Der immateriellen Produktion wohnt dergestalt die Schaffung von Kooperation der Arbeit inne, während sie dem Kapital äusserlich ist.<sup>61</sup>

Die Hegemonialstellung dieser Figur bedeutet nicht, dass nicht gleichzeitig alle Stufen der Produktion, alle geschichtlichen Produktionsverhältnisse auf dem globalen Parkett auftreten, sondern, dass alle Produktionsverhältnisse sich unter dem Blickwinkel des Paradigmas biopolitischer Arbeit ausrichten werden.<sup>62</sup>

#### *1.4.3 Empiriale Subjektkonstitution*

Wie die Grenzen zwischen den gesellschaftlichen Sphären sich unter dem Druck der biopolitischen Umwälzungen entdifferenzieren, so erst recht die Grenzen zwischen den Gesellschaften selbst, die bisher überhaupt nur denkbar waren als partikulare, nationale Gebilde. Begriff und Tatbestand der Souveränität bezogen sich bisher nur darauf.

„Nationale Souveränität“, so Hardt/Negri, „verliert an Bedeutung, und mit ihr die so genannte Autonomie des Politischen. Heute hat eine Vorstellung von Politik als unabhängiger Sphäre, in der Konsens hergestellt und im Konflikt gesellschaftlicher Kräfte vermittelt würde, wenig Existenzberechtigung. Auf den sozialen Konsens wirken viel eher ökonomische Faktoren, etwa die Handelsbilanz oder die Devisenspekulation. Deren Dynamik unterliegt nicht der Kontrolle von politischen Kräften, von denen traditionellerweise angenommen wird, sie hielten die Souveränität in Händen. Der Konsens wird auch nicht durch die klassischen

---

<sup>61</sup> Hardt/Negri 2004, S. 167,168.

<sup>62</sup> Hardt/Negri formulieren den paradigmatischen Charakter der biopolitischen Arbeit so: „Das bedeutet [...] nicht, dass die Arbeits- und Produktionsbedingungen weltweit oder in den verschiedenen Sektoren der Ökonomie *die gleichen* werden. Die These lautet vielmehr, dass die vielen singulären Beispiele für Arbeitsprozesse, Produktionsbedingungen, lokale Situationen und lebendige Erfahrungen auf einem anderen Abstraktionsniveau als »Gemeinsam-Werden« der Formen der Arbeit und der Produktions- und Distributionsverhältnisse im Allgemeinen charakterisiert werden können [...].“ (Hardt/Negri 2004, S. 133).

politischen Mechanismen bestimmt. Regierungshandeln und Politik sind völlig in ein System des transnationalen Kommandos integriert. Kontrolle artikuliert sich in einer Reihe von internationalen Körperschaften und Funktionen. Das gleiche gilt für die Mechanismen politischer Vermittlung, die entsprechend der Logik der Bürokratie und der Managementsoziologie funktionieren und nicht mehr traditionellen politischen Vorstellungen von Konflikt und Versöhnung, Vermittlung und Klassenkampf entsprechen. Politik verschwindet dabei nicht; was verschwindet, ist jede Art der Autonomie des Politischen.<sup>63</sup>

Die „Dekapitation“ (Burckhardt) der symbolischen Ordnung führt also zum Verlust der Autonomie des Politischen, auch wenn diese Autonomie schon immer unter dem Vorbehalt der wirtschaftlichen Heteronomie und daher der Repräsentation stand. Im Begriff der biopolitischen Produktion werden ja bereits die beiden in der bürgerlichen Gesellschaft getrennt operierenden Sphären, Politik und Ökonomie, zusammengebracht. Zu sagen, dass sich beide Sphären in der biopolitischen Produktion auflösen, ist aber zu wenig. Die ökonomische Sphäre erscheint aufgrund ihrer Form, die durch das Kapital als gesellschaftliches Verhältnis gegeben ist, als entfremdet, und zwar im Verhältnis zur politischen Sphäre, in der ebenso scheinhaft die Autonomie beheimatet ist. Wenn sich nun das Verhältnis umkehrt, gesellschaftliche Autonomie in der Politik allenfalls als Simulation erscheint, während sie in den Horizont des Ökonomischen einrückt, so bewirkt dieser Umschlag *potentialiter*, dass die freie Assoziation nicht mehr über die Transzendenz des Politischen, über die Souveränität vermittelt werden muss, sondern direkt im Innern des Kapitalverhältnisses zum Vorschein kommt. Im Zuge der Dezentralisierung nicht nur der politischen, sondern aller Repräsentation wird somit deutlich oder sichtbar, dass die Macht dort ist, wo *der Bios* produziert, und nicht dort, wo er seine materielle Idealisierung (im Staat als „idealer Gesamtkapitalist“ (Marx)) erfährt.

Aber darüber hinaus ist der Ort der biopolitischen Produktion das Terrain der Konstitution von Subjektivität. Zwischen der Sphäre des Politischen und der der Ökonomie existiert die Sphäre der individuellen Privatheit, die durch ein Set von Rechten garantiert wird, das Subjekt aber auch einschliesst und seine Gesellschaftlichkeit verhindert. Diese Sphäre wird durch die Einverleibung des

---

<sup>63</sup> Hardt, Michael, Antonio Negri, Empire. Konstituierende Macht und nationaler Staat. Eine Analyse der herrschenden Ordnung, aus dem Engl. von Thomas Atzert. Das Zitat entstammt dem mit freundlicher Genehmigung der Liepman AG, Zürich, vorgenommenen digitalen Abdruck in: subtropen #9/01 – Januar 2002, [http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_2001/19/Empire\\_Konstituierende\\_Macht.htm](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/19/Empire_Konstituierende_Macht.htm).

Politischen in die Ökonomie Zug um Zug untergraben. Die Sphäre der individuellen Privatheit entspricht der nur partiellen Inanspruchnahme der lebendigen Arbeitskraft durch die kapitalistische Ökonomie. Die Ausdehnung der Produktion zur Regulation des Lebens lässt auch die Regulation der Subjektivität nicht ausser Acht. Deleuze hat diesen Vorgang in Anlehnung an Foucault und Burroughs als Übergang der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft bezeichnet. Die Sphäre der individuellen Privatheit behält zwar ihr „freiheitliches Aussehen“<sup>64</sup>, wird aber durch eine Vielzahl von ökonomisch erzwungenen Konditionierungen infiltriert. Die „Fabrik hat dem Unternehmen Platz gemacht. Familie, Schule, Armee, Fabrik sind keine unterschiedlichen analogen Milieus mehr, die auf einen Eigentümer konvergieren, Staat oder private Macht, sondern sind chiffrierte, deformierbare und transformierbare Figuren ein und desselben Unternehmens, das nur noch Geschäftsführer kennt. Sogar die Kunst hat die geschlossenen Milieus verlassen und tritt in die offenen Kreisläufe der Bank ein.“<sup>65</sup> Analog zur Verschiebung der ökonomischen Orientierung von der Produktion zur Distribution ersetzt das Marketing die Disziplinierung: „Zum Zentrum oder zur »Seele« des Unternehmens ist die Dienstleistung des Verkaufs geworden. Man bringt uns bei, dass die Unternehmen eine Seele haben, was wirklich die größte Schreckens-Meldung der Welt ist. Marketing heißt jetzt das Instrument der sozialen Kontrolle und formt die schamlose Rasse unserer Herren. Die Kontrolle ist kurzfristig und auf schnellen Umsatz gerichtet, aber auch kontinuierlich und unbegrenzt, während die Disziplin von langer Dauer, unendlich und diskontinuierlich war. Der Mensch ist nicht mehr der eingeschlossene, sondern der verschuldete Mensch.“<sup>66</sup>

An der Grenze des Marketings und der durch es charakterisierten Zwänge entstand allerdings eine viel härtere Zone der Exklusion, als sie im industriellen Kapitalismus bekannt war. Die Kontrollgesellschaft ist nicht nur mit der Auflösung der Grenzen zwischen den Sphären der Ökonomie, Politik und der individuellen Privatheit oder Einschluss konfrontiert, sondern – jedenfalls in der Phase des Übergangs zu einem biopolitischen Industrialismus – „auch mit dem Explodieren von Slums und Ghettos.“<sup>67</sup>

Armut als Ausdruck der Erosion der industriellen Kultur wurde in den 1990er Jahren allgegenwärtig und die sozialwissenschaftliche Kritik versuchte, ihr in Abwandlung des alten Sprichworts „Not macht erfinderisch“ eine produktive Rolle

<sup>64</sup> Deleuze, Gilles, Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, L'autre journal, Nr. 1, Mai 1990 (Deleuze 1990), <http://www.nadir.org/archiv/netzkritik/postskriptum.html>

<sup>65</sup> Deleuze 1990.

<sup>66</sup> Deleuze 1990.

<sup>67</sup> Deleuze 1990.



in der Herausbildung neuer Produktivitätsverhältnisse zuzusprechen: „Wenn wir nämlich vom Biopolitischen sprechen, bedeutet dies zugleich, dass unser Begriff der Arbeit nicht auf Lohnarbeit zu beschränken ist, sondern sich auf die menschliche kreative Fähigkeit im Allgemeinen beziehen wird. Die Armen, so unsere These, stehen damit nicht ausserhalb des Klassenbegriffs, sondern sind für ihn zentral [...].“<sup>68</sup> Die Armen, die seit den späten 1980er Jahren immer weniger Bestandteil der „industriellen Reservearmee“ (Marx), sondern dauerhaft von den relativ stabilen Beschäftigungsverhältnissen des traditionell industriellen Wirtschaftens ausgeschlossen wurden, mussten gezwungenermassen neuartige oder auch nur neu erscheinende Armutsökonomien ausbilden und dabei einen Erfindungsgeist entwickeln, der in mancher Hinsicht nicht nur den der etablierten Produktivkräfte übertraf, sondern auch Lösungen für die periodischen Krisen der institutionellen Ökonomie bieten konnte. Das Interesse an der Armut als produktiver Schattenkreislauf wurde v.a. in der Phase der „Start-Up-Unternehmen“ virulent. Insofern die Armen vom Standpunkt der Negation der etablierten Produktionsverhältnisse – Besitzlosigkeit, Mangelbewirtschaftung und einer radikalen Offenheit ihrer Lebenssituation<sup>69</sup> – operieren müssen, nährten sie die Hoffnung der Utopisten, im Umgang mit der Armut bilde sich ein neues revolutionäres Subjekt, das zum geschichtlichen Totengräber des kapitalistischen Modells werden könnte.

Die Kunst konnte, wie im 2. Teil anhand der künstlerischen Positionen im Kapitel II und IV zu zeigen wird, hier ein neues Terrain gewinnen, eines, das sie nicht lange suchen musste, sondern das sich aufgrund von strukturellen Analogien zwischen den Existenzbedingungen von Ausgeschlossenen und der „Künstlerexistenz“ regelrecht anbot.

Mittlerweile zeigt sich, dass der Ausschluss, die Segregation und vor allen Dingen das Sich-selbst-Überlassen der Globalisierungsverlierer Phänomene des Übergangs von der imperialen zur „empirialen“ Ordnung waren. Die heutigen Inklusionsbemühungen zielen, ganz in der Konsequenz des Konzepts der biopolitischen Produktion und der Kontrollgesellschaft, auf den Zwang zur Teilnahme am produktiven Prozess – ganz unabhängig von Gratifikation, Kondition und Fähigkeit. Sie heben die räumliche und soziale Entkoppelung der Klassen und Schichten nicht auf, sondern ordnen sie in einem Raster neu, das die vollständige Mobilisierung aller gesellschaftlichen Ressourcen ermöglicht. Die

---

<sup>68</sup> Hardt/Negri 2004, S. 123,124.

<sup>69</sup> Darauf verweist der allgemein üblich gewordene Begriff des Prekariats anstelle des auf den (Nicht-)Besitz an Produktionsmitteln fokussierenden Begriffs des Proletariats.

Reaktionen darauf, auch die künstlerischen, sind schon nicht mehr Thema dieser Arbeit.

## **I.5 Das postkoloniale Paradigma**

In den 1990er Jahren schwoh die postkolonialistische Kritik für ein Jahrzehnt zur hegemonialen Kritikbewegung in der metropolitanen Welt an. Sie spielt für einen Teil der hier untersuchten künstlerischen Positionen eine herausragende Rolle und bedarf daher einer zusammenfassenden Darstellung. Dass sie sich so spät erst entfalten konnte, hängt eng mit der dramatischen Erosion des Kommunismus seit den 1970er Jahren zusammen, dem Verlust einer seit der Mitte des 19. Jahrhunderts tragenden sozialutopischen Vision. An ihre Stelle trat die Kritik des *kulturellen* Paradigmas der Moderne, bekannt geworden u.a. als „Cultural Studies“ auf der Basis des französischen Poststrukturalismus der 1970er Jahre. Jenseits einer simplen Basis-Überbau-Diskussion des Verhältnisses von Ökonomie und Kultur untersuchte der Poststrukturalismus Subjektivierungsprozesse, um einen neuen Schlüssel zur fundamentalen Kritik der Moderne zu gewinnen. Die Ergebnisse dieser Kritikbewegung kommen dem „postkolonialistischen“ Diskurs zugute, dem Diskurs der in die Metropolen des Westens eingewanderten Intelligenz der ehemaligen europäischen Kolonien und dem Diskurs der endemischen Minoritäten.<sup>70</sup> Eine prominente Stimme darin ist der Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha<sup>71</sup>. Er entwickelte eine Vorstellung des konstituierenden Verhältnisses der Kolonisation, die sich an Linien des Foucaultschen Macht/Wissen-Konzepts und an Freuds sowie Lacans Konzept des Imaginären orientiert.

### *I.5.1 Der koloniale Diskurs: Identität – Anderssein*

Dass der Kolonialismus funktioniert hat, hängt Bhabha zufolge an der „Festgestelltheit“ der kolonialen Subjektkonstitution in einer spezifischen „Konstruktion des Andersseins“.<sup>72</sup> Sie ist eine „paradoxe Form der Repräsentation:

---

<sup>70</sup> Vergl. Hardt/Negri: „In der imperialen Welt der Gegenwart gilt das von uns beschriebene Befreiungspotenzial des postmodernen und postkolonialen Diskurses lediglich für die Situation einer elitären Bevölkerungsschicht, die bestimmte Rechte, einen gewissen Wohlstand und eine gewisse Stellung innerhalb der globalen Hierarchie genießt. [...] Differenz, Hybridität und Mobilität an sich sind nicht befreiend, aber das gilt auch für Wahrheit, Reinheit und Stillstand. Die wirkliche revolutionäre Praxis hängt von der *Produktionsebene* ab. Wahrheit [Mobilität, Stillstand, Hybridität etc. / M.D.] allein macht uns nicht frei, aber die Produktion von Wahrheit [Mobilität usw. / M.D.] zu kontrollieren wird befreiend wirken.“ (Hardt/Negri 2000, S. 168, 169).

<sup>71</sup> Siehe Bhabha 2000.

<sup>72</sup> Bhabha 2000, S. 97.

sie bezeichnet Starre und eine unwandelbare Ordnung, zugleich auch Unordnung, Degeneriertheit und dämonische Wiederholung.<sup>73</sup> Das Stereotyp gilt als Hauptstrategem, zugleich als Form der Erkenntnis, „die zwischen dem, was immer »gültig« und bereits bekannt ist, und etwas, was ängstlich immer von neuem wiederholt werden muss, oszilliert [...]“.<sup>74</sup> Die Macht des Stereotyps, so sinngemäss, sorgt für die Aufrechterhaltung der kolonialen Herrschaft.

Das Stereotyp ist nach Bhabha die strukturelle Variante des Freudschen Fetischismus:

„Der Fetischismus, als die Ablehnung der Differenz, ist jenes immerzu wiederholte Geschehen, das um das Problem der Kastration kreist [...]. Denn der Fetischismus ist immer ein »Spiel« oder ein Hin- und Herschwanken zwischen der archaischen Affirmation von Ganzheit/Ähnlichkeit – in Freuds Begriffen: »Alle Menschen haben einen Penis«; in der hier relevanten: »Alle Menschen haben dieselbe Hautfarbe/Rasse/Kultur« – und der mit dem Fehlen und der Differenz verbundenen Angst – bei Freud als »Einige haben keinen Penis«; in unserem Zusammenhang »Einige haben nicht dieselbe Hautfarbe/Rasse/Kultur.« Innerhalb des Diskurses repräsentiert der Fetisch das simultan ablaufende Spiel zwischen Metapher (als Absenz und Differenz maskierende Substitution) und Metonymie (die aufgrund der Kontiguität das wahrgenommene Fehlen registriert). Der Fetisch – oder das Stereotyp – gewährt Zugang zu einer »Identität«, die ebenso sehr auf Herrschaft und Lust wie auf Angst und Abwehr basiert: in seiner gleichzeitigen Anerkennung und Ablehnung der Differenz stellt er eine Form von multiplem und widersprüchlichem Glauben dar. Dieser Konflikt zwischen Lust/Unlust, Herrschaft/Abwehr, Wissen/Verleugnung, Absenz/Präsenz hat für den kolonialen Diskurs eine fundamentale Bedeutung. Denn das Szenario des Fetischismus ist auch das Szenario der Reaktivierung und Wiederholung der Primärphantasie – das Verlangen des Subjekts nach einem reinen Ursprung, welcher indes immer durch die Aufspaltung bedroht ist, da es unumgänglich ist, dass das Subjekt ein Geschlecht besitzt [*be gendered*], damit es gezeugt werden [*be engendered*], damit es als solches [an-]gesprochen werden kann.“<sup>75</sup>

Die Ablehnung der Differenz konstituiert aus psychoanalytischer Sicht das Selbst des bürgerlichen Individuums, verschafft ihm Identität in einem Akt der

---

<sup>73</sup> Bhabha 2000, S. 97.

<sup>74</sup> Bhabha 2000, S. 97.

<sup>75</sup> Bhabha 2000, S. 110, 111.

Konfrontation/Aggression gegen seine als äusserlich, externalisiert angenommene Alterität.<sup>76</sup>

In einer „Urszene“<sup>77</sup>, so paraphrasiert Bhabha Frantz Fanons „Schwarze Haut, weisse Masken“, wird die Begegnung mit einem weissen Mädchen geschildert, das Fanon mit einem Blick fixiert, um sich dann der Mutter zuzuwenden. Fanon reagiert mit der Empfindung der „Loslösung“<sup>78</sup>. In jedem kolonialen Drama, so Bhabha, „umkreist das Subjekt den Angelpunkt des »Stereotyps«, um zu einem Punkt der totalen Identifikation zurückzukehren. Der Blick des Mädchens wendet sich im Erkennen und Verleugnen des Negroiden zu seiner Mutter zurück; das schwarze Kind wendet sich in seiner vollkommenen Identifikation mit dem positiven Wert der Weissheit, die zugleich Farbe und keine Farbe ist, von sich selbst, seiner eigenen Ethnie ab. Im Akt der Verleugnung und Fixierung wird das koloniale Subjekt auf den Narzissmus des Imaginären und seine Identifizierung eines idealen Ego, das weiss und vollständig ist, zurückgeworfen. Denn was diese Urszenen illustrieren, ist die Tatsache, dass Schauen/Hören/Lesen als Orte der Subjektivierung im kolonialen Diskurs Zeugnis der Wichtigkeit des visuellen und auditiven Imaginären für die *Geschichten* von Gesellschaften sind.“<sup>79</sup>

Narzissmus und Aggressivität formen das Identitätsschema sowohl in der individualpsychologischen Entwicklung des Kindes als auch der kolonialen Strategie der Macht. „Bei der Konstruktion des kolonialen Diskurses haben wir es also mit einer komplexen Artikulation der Tropen des Fetischismus (Metapher und Metonymie) und der dem Imaginären zur Verfügung stehenden Formen narzistischer und aggressiver Identifikation zu tun. Der stereotypische ethnische Diskurs ist eine Strategie, die auf vier begrifflichen Pfeilern aufgebaut ist: Einerseits finden wir eine Koppelung zwischen der metaphorischen oder maskierenden Funktion des Fetischs und der narzistischen Objektwahl und andererseits eine dem entgegengesetzte Allianz zwischen dem metonymischen Figurieren des Fehlenden und der aggressiven Phase des Imaginären.“<sup>80</sup> Die Geschichte von der Alterität des Fanonschen Negers überträgt das Schema des Imaginären in das Schema des Rassismus. Der Neger ist das Fehlende des kindlichen Spiegelbilds, das im Spiegelbild Verdrängte, das gleichermassen

---

<sup>76</sup> Bhabha verweist auf Lacans Vorstellung des Spiegelstadiums in der kindlichen Entwicklung, in dem das Kind ein unvollständiges und entfremdetes Bild seiner selbst gewinnt, „das potentiell konfrontativ ist.“ (Bhabha 2000, S. 114).

<sup>77</sup> Bhabha 2000, S. 112.

<sup>78</sup> Bhabha 2000, S. 112.

<sup>79</sup> Bhabha 2000, S. 112/113.

<sup>80</sup> Bhabha 2000, S. 114.

gehasste und begehrte Objekt. Verdrängung verbannt das Objekt ins Unbewusste, Diskriminierung erlaubt Repräsentation des Objekts im Bewusstsein. Der Prozess der Verdrängung ist ein Prozess der Sichtbarmachung in einem Objekt, das als natürlich erscheint, als Spiegelbild oder als „Neger“. Die Differenz erscheint als natürlich, eben das macht ihren Fetischcharakter aus.

### *1.5.2 Postkolonialismus als kritisches Konzept*

Die Antikolonisierungsbewegungen vor, während und v.a. nach dem Zweiten Weltkrieg haben in einem ersten Schritt die Souveränität der kolonisierten Länder erkämpft. Die Frage der postkolonialen Identität, auch für die Kolonistengesellschaften, war damit alles andere als gelöst. Das Postkoloniale als ein Zustand der Differenz bleibt bestehen und gewinnt einige weitere Dimensionen. Was ist das, das Postkoloniale? fragt Stuart Hall und präzisiert die Frage: „Wenn die postkoloniale Zeit die Zeit *nach* dem Kolonialismus ist und der Kolonialismus durch die binäre Unterscheidung zwischen den Kolonialherren und den Kolonisierten definiert wird, warum ist dann die postkoloniale Zeit *auch* eine Zeit der »Differenz«? Um welche Art der »Differenz« handelt es sich dabei, und welche Auswirkungen hat sie auf die Erscheinungsweisen der Politik und auf die Entwicklung des Subjekts der späten Moderne?“<sup>81</sup>

Der Kolonialismus, so die Antwort, war kein vorübergehendes, abgeschlossenes Ereignis, sondern die Initiativzündung für eine grundlegende Umwälzung der globalen Beziehungen. „Die Kolonisierung – in ihrem globalen und transkulturellen Kontext verstanden – hat dafür gesorgt, dass jeder ethnische Absolutismus zu einer zunehmend unhaltbaren kulturellen Strategie wurde. Sie liess die »Kolonien« selbst und in höherem Masse auch grosse Gebiete der »postkolonialen« Welt – im Verhältnis zu dem, was man als ihre Ursprungskulturen verstehen mag – endgültig zu etwas immer schon »Diasporischem« werden.“<sup>82</sup> „Eine der Leistungen des Imperialismus“, so schreibt auch Said, „war es, die Welt enger zusammenzuschließen, und obwohl die Scheidung von Europäern und »Eingeborenen« ebenso tückisch wie fundamental ungerecht war, sollten wir heute die historische Erfahrung imperialer Herrschaft als eine *gemeinsame* Erfahrung ernst nehmen. Die Aufgabe lautet deshalb, sie als das

<sup>81</sup> Hall, Stuart, „Wann gab es »das Postkoloniale«? Denken an der Grenze“, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., 2002 (Hall 2000), S. 219-247, S. 219.

<sup>82</sup> Hall 2002, S. 232.

kollektive Erbe von Indern *und* Briten, Algeriern *und* Franzosen, Europäern *und* Afrikanern, Asiaten, Lateinamerikanern und Australiern zu erkennen, trotz der Schrecknisse, des Blutvergießens und der rachedürstenden Verbitterung.“<sup>83</sup>

Postkolonialismus bezieht sich demnach sowohl auf die Folgen der Kolonisierung im engeren Sinn, die Bewältigung der kolonialen Traumata, die Ahndung der Verbrechen, die an den Kolonisierten begangen wurden, die Restitution der kolonisierten Gesellschaften, als auch auf den mit dem Dekolonisierungsprozess einhergehenden Dekonstruktionsprozess einer fünfhundertjährigen Geschichte europäischen Expansionismus. Der Postkolonialismus bietet

„eine alternative Erzählung [an] und [rückt] andere zentrale Ereignisse und Merkmale ins Licht als die klassische Geschichte der Moderne. Die Kolonisierung war, aus dieser »postkolonialen« Perspektive betrachtet, keine lokale oder marginale Nebenhandlung innerhalb einer grösseren »Geschichte« (etwa des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus, wobei sich letzterer »organisch« im Schoss des ersteren entwickelte). In der neuinszenierten postkolonialen Erzählung nimmt die Kolonisierung den Rang und die Bedeutung eines zentralen, umfassenden, Strukturen sprengenden welthistorischen Ereignisses ein. Als »Kolonisierung« wird aus postkolonialer Perspektive nicht nur die direkte Herrschaft imperialer Mächte über bestimmte Gebiete der Welt bezeichnet. Gemeint ist vielmehr der gesamte Prozess von Expansion, Erforschung, Eroberung, Kolonisierung und imperialer Hegemonisierung, der die »äussere Gestalt«, die konstitutive Aussenseite der europäischen und dann der westlichen kapitalistischen Moderne nach 1492 bildete.“<sup>84</sup>

Mit dem Ende des europäischen Imperialismus ist zugleich die „klar abgegrenzte(n) Innen-Aussen-Dichotomie des Kolonialsystems“<sup>85</sup> zusammengebrochen und hat den Begriff des Postkolonialen zu einer Kategorie der Globalisierung werden lassen. Die Kolonisierung muss danach neu gelesen werden

„als Teil eines im wesentlichen transnationalen und transkulturellen »globalen« Prozesses [...] – und bewirkt ein von Dezentrierung, Diaspora-Erfahrung oder »Globalität« geprägtes Umschreiben der früheren imperialen grossen Erzählung mit der Nation im Zentrum. Ihr theoretischer Nutzen liegt demnach genau in ihrer Ablehnung der Perspektive des »hier«

<sup>83</sup> Said, Edward W., *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, aus d. Amer. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M., 1994, S. 27.

<sup>84</sup> Hall 2002, S. 231.

<sup>85</sup> Hall 2002, S. 227.

und »dort«, »damals« und »heute«, »Inland« und »Ausland«. »Global« bedeutet hier nicht »universal«, doch ist es auch nicht nationen- oder gesellschaftsspezifisch zu verstehen. Es bezeichnet die Art und Weise, wie die sich kreuzenden Wechselbeziehungen dessen, was Paul Gilroy als »diasporisch« (von Zerstreuung und Minderheitenerfahrung geprägt) bezeichnet, den Zentrum-Peripherie-Gegensatz ergänzen und gleichzeitig verschieben und wie das Globale und Lokale einander wechselseitig reorganisieren und umgestalten [...].<sup>86</sup>

Postkolonial argumentieren und untersuchen heisst, die seit dem 16. Jahrhundert tendenziell mögliche Aufhebung jeglicher kultureller Autonomie zu einem analytischen Instrumentarium der Kritik kulturhegemonialer Konzeptionen zu entwickeln. Diese Aufhebung erfolgte und erfolgt zunächst als Negation im Raster der Bipolarität oder der Binarität, und noch genauer: der dichotomischen Binarität, wonach die eigene (europäische) kulturelle Identität als höherwertige immer schon über die Abwertung der Kultur der „Anderen“ konstruiert wurde (und wird).

„Unter dem universalisierenden panoptischen Auge der Aufklärung [...] wurden alle Formen des menschlichen Lebens über den universalen Leisten einer einzigen Seinsordnung geschlagen, so dass Differenz in Form eines fortwährenden Markierens und Neumarkierens von Positionen innerhalb eines einzigen diskursiven Systems [*différance*] neu gefasst werden musste. Dieser Prozess operierte mit jenen wandelbaren Mechanismen von »Andersheit«, Alterität und Ausgrenzung sowie mit den Tropen des Fetischismus und der Pathologisierung, die erforderlich waren, wenn denn »Differenz« in einem »vereinten« *Zivilisations*-Diskurs fixiert und konsolidiert werden soll. Diese Mechanismen führten zur symbolischen Schaffung eines konstitutiven Draussen, das sich allerdings noch nie hat örtlich fixieren lassen und das, damals und erst recht heute, immer durch die brüchigen, unsichtbaren Grenzen hindurch zurückgeschlüpft ist, um sie von innen heraus zu stören und zu zerstören.“<sup>87</sup>

Wie mit dem Begriff des Kolonialen sind »wir« mit dem des Postkolonialen „unwiderruflich auf einem von Macht und Wissen regierten Kräftefeld.“<sup>88</sup> Postkoloniale Konzepte haben ihre Beschränkung und ihre Stärke darin, dass sie auf dem vom Kolonialismus abgesteckten epistemischen Feld operieren, indem sie eine Art Umwandlung oder Umwertung des kolonialen Paradigmas vornehmen.

<sup>86</sup> Hall 2002, S. 227. Hall verweist auf Gilroy, Paul, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, London, 1993.

<sup>87</sup> Hall 2002, S. 235.

<sup>88</sup> Hall 2002, S. 237.

„Diese Art, den Wechsel zwischen den Paradigmen in Begriffe zu fassen – nicht als erkenntnistheoretischen »Bruch« im Althusser'schen/strukturalistischen Sinn, sondern mehr in Analogie zur, wie Gramsci es nannte, Bewegung der Dekonstruktion-Rekonstruktion oder, mit Derrida stärker im dekonstruktivistischen Sinn gesprochen, als »doppeltes Einschreiben« –, ist charakteristisch für alle »Posts«.<sup>89</sup> Gemeint ist, dass die zweitrangigen Elemente einer Ideologie hauptsächlich werden: „Der alte Kollektivwille zerfällt in seine widersprüchlichen Elemente, weil die untergeordneten dieser Elemente sich gesellschaftlich entwickeln.“<sup>90</sup> Dabei geht es eher um einen Übergang, um eine „Rekonfiguration eines Feldes“<sup>91</sup>. Diese (unvollständigen) Umwandlungen sollten „nicht als Paradigma erfasst werden, das davon ausgeht, dass alle grösseren historischen Verlagerungen aufgrund einer deterministischen Logik teleologisch auf einen Endpunkt zusteuern.“<sup>92</sup>

Die „Schlüsselbegriffe der »Post«-Diskurse allgemein“, auch der des Postkolonialen, „agieren, wie Derrida es ausdrücken würde, »bis zu ihrer Streichung«.“<sup>93</sup> Die Begriffe werden nicht aufgehoben. Ihre Dekonstruktion „belässt sie als die einzigen begrifflichen Instrumente und Werkzeuge, mit denen die Gegenwart reflektiert werden kann – unter der Voraussetzung, dass sie in ihrer dekonstruierten Form verwendet werden.“<sup>94</sup>

Das Postkoloniale ist in diesem philosophischen Sinne eine Abteilung des Dekonstruktivismus und wie dieser von einer paradigmatischen Qualität, die, wie Hall meint, als universales, auf einer hohen Abstraktionsebene operationables Kategoriaisystem<sup>95</sup> anzusehen sei.

### *1.5.3 Begrenzte Reichweite des Postkolonialen als analytische Figur*

Hall lässt in einer kritischen Bewertung des Postkolonialismus Dirlik zu Wort kommen, der kritisiert, dass, so die Paraphrase Halls, „der »postkoloniale« Diskurs – wie auch der poststrukturalistische Diskurs – der die philosophische und theoretische Grundlage liefert – antifundamentalistisch sei und daher mit einem

<sup>89</sup> Hall 2002, S. 238.

<sup>90</sup> Gramsci, Antonio, „Gefängnisheft 7“, in: ders., Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Klaus Bochmann, Wolfgang Fritz Haug, Bd. 4, Hamburg, 1992, S. 1051, zit. nach Hall 2002, S. 239.

<sup>91</sup> Hall 2002, S. 238.

<sup>92</sup> Hall 2002, S. 238.

<sup>93</sup> Hall 2002, S. 239.

<sup>94</sup> Hall 2002, S. 239.

<sup>95</sup> Siehe Hall 2002, S. 225.



Begriff wie »Kapitalismus« oder mit »der Strukturierung der modernen Welt durch den Kapitalismus« nichts anzufangen wisse.<sup>96</sup> Zudem sei der Postkolonialismus ein Kulturalismus. „Er konzentriere sich auf Fragen der Identität und des Subjekts und könne daher keine »Aussage von der Welt ausserhalb des Subjekts machen«. Die Aufmerksamkeit verlagere sich vom nationalen Ursprung hin zur Position des Subjekts, und »eine Politik der Verortung hat Vorrang vor einer Politik, die von festen Kategorien geprägt ist (in diesem Fall der Nation, obgleich natürlich andere Kategorien wie Dritte Welt und Klasse ebenfalls hierher gehören)«.“<sup>97</sup>

Die Unterrepräsentation des Verhältnisses zwischen Postkolonialismus und globalem Kapitalismus in der postkolonialen Debatte hat nach Stuart in der Tat „alles Positive, was das postkoloniale Paradigma leisten kann und will, ernsthaft in Mitleidenschaft gezogen und geschwächt. Diese beiden Hälften der aktuellen Debatte zur »Spätmoderne« – das Postkoloniale sowie die Analyse der neuen Entwicklungen im globalen Kapitalismus – haben sich in der Tat ziemlich isoliert voneinander, und das zum Nachteil beider Debatten, entwickelt.“<sup>98</sup>

„Ein Grund besteht darin, dass die »Post«-Diskurse als Reaktion auf die praktischen, politischen, historischen und theoretischen Folgen des Zusammenbruchs eines ökonomistischen, teleologischen und letztendlich reduktionistischen Marxismus entwickelt und (oftmals im Stillen) artikuliert wurden. Das Fallenlassen dieses deterministisch ausgerichteten Ökonomismus führte nicht etwa zu alternativen Reflexionen über die Fragen der ökonomischen Beziehungen und ihrer Auswirkungen, etwa die »Existenzbedingungen« anderer Formen der Praxis, deren Ergebnisse man dann in dezentrierter oder entorteter Form unseren Paradigmen eingefügt hätte, sondern statt dessen zu einem massiven, aussergewöhnlichen und vielsagenden *Ausblenden*. So, als wollte man sagen, dass die Ökonomie im weiteren Sinne, da sie ja definitiv *nicht*, wie lange angenommen, den realen Geschichtsverlauf »in letzter Instanz determiniert«, überhaupt existiert! Dies ist eine so schwerwiegende erkenntnistheoretische Fehlleistung und (mit sehr wenigen, relativ oberflächlichen Ausnahmen, z.B. Laclau 1990 und Barrett 1991) auch so kontraproduktiv, dass es meiner Ansicht nach weitaus unzulänglichere und begrifflich dürftigere Paradigmen leicht hatten, weiter zu gedeihen und das Feld zu beherrschen.“<sup>99</sup>

<sup>96</sup> Dirklik, Arif, „The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism“, in: Critical Inquiry, Bd. 20, 1994, S. 328-356, S. 346, zit. nach Hall 2002 (Dirklik 1994), S. 241.

<sup>97</sup> Dirklik 1994, S. 347, zit. nach Hall 2002, S. 241.

<sup>98</sup> Hall 2002, S. 243.

<sup>99</sup> Hall 2002, S. 243. Hall nennt namentlich: Barrett, Michèle, The Politics of Truth. From Marx to Freud, Cambridge, 1991 und Laclau, Ernesto, New Reflections on the

Weniger die ungeklärte Position des Postkolonialismus zum kapitalistischen Produktionsregime als das kulturelle Paradigma der Binarität stehen im Zentrum der Kritik, die Hardt/Negri an postkolonialistischen Positionen üben. Danach laufe der Angriff der Postkolonialen auf das binär strukturierte gesellschaftliche Dispositiv und ihre Forderung nach Befreiung der Differenzen heute ins Leere. „[D]as freie Spiel der Differenzen über Grenzen hinweg [ist] jedoch nur in einem Kontext befreiend, in dem die Macht Hierarchien ausschliesslich mittels wesenhafter Identitäten, binärer Aufteilungen und stabiler Gegensätze festlegt.“<sup>100</sup> Mit der schwindenden Bedeutung nationaler Grenzen aber wird „der Weltmarkt von der Form binärer Aufteilungen befreit, welche die Nationalstaaten geschaffen haben, und in diesem neuen Freiraum taucht eine ganze Myriade von Differenzen auf. Diese Differenzen flottieren natürlich nicht frei durch einen friedlichen Raum, sondern werden durch globale Machtnetzwerke gesteuert, die aus hochgradig ausdifferenzierten und mobilen Strukturen bestehen. [...] Der Weltmarkt produziert eine echte Politik der Differenz.“<sup>101</sup> Der Postkolonialismus läuft danach nicht nur Gefahr, ‘offene Türen einzurennen’, sondern zum Werkzeug einer Politik der Differenz (anstelle der traditionellen imperialen Politik der Dichotomie) zu werden.

Gleichwohl ist der Stellenwert der postkolonialen Kritik nicht an seiner offenen Flanke zu messen. Erst, nachdem es möglich wurde, die europäische oder okzidentalistische Perspektive von der Peripherie her in den Blick zu fassen, konnte die Jahrhunderte währende Hegemonie europäischen Zuschnitts beendet werden. Und das betrifft auch und insbesondere die Kritik der modernen Repräsentation einschliesslich der Kunst, wie in Kapitel II zu zeigen sein wird.

---

Revolution of Our Time, London, New York, 1990.

<sup>100</sup> Hardt/Negri 2000, S. 163,164.

<sup>101</sup> Hardt/Negri 2000, S. 163,164.

## Kapitel II

### Die Kunst der Moderne und postkoloniale Repräsentation

#### II.1 Die Kunst-Moderne – Verfassung und Institution

II.1.1 „[...] Produkt einer Mythologie, die von irdischer Erlösung spricht“ (Beat Wyss<sup>102</sup>)

Die Kunst der Moderne oder des korporativen Industrialismus kann und soll hier nur in wenigen Absätzen und von einer Warte der Verallgemeinerung resümiert werden, die Feinheiten und Differenzierungen nicht mehr zulässt. Das Ziel der Bilanzierung ist es, für die Darstellung der letzten evolutionären Prozesse vor dem Epochenbruch der „Globalisierung“ einen Ausgangsterm zu bekommen, der, systemtheoretisch inspiriert, als konstitutive Regel der Kunstmoderne (Kunstbegriff) bezeichnet werden kann. Diese konstitutive Regel, das ungeschriebene Gesetz, das die Kunstmoderne wie eine Programmierung am Laufen hält, wird als relative Konstante angenommen, gegen die sich die Variablen, deren Entwicklung den Übergang zu einer neuen Konstante bewirken, abheben. Eine dieser Variablen ist das „Raumkonzept“ (O’Doherty) der Kunst, und die Modifikation des Kunstraumes, seine Ausdehnung bis hin zu dem Punkt, an dem die Absonderung der Kunst ad absurdum geführt wird, ist der erste Gegenstand der Klärung. Weitere Variablen sind die objektiven und subjektiven Faktoren des Kunstschaffens: Die Integration der KunstbetrachterInnen in das Kunstwerk als Ausdruck eines vom Kunstwerk ausgehenden Übergriﬀs auf die rezipierende Öffentlichkeit sowie die performative Umkehrung des künstlerischen Aktes, die zu einem prozessualen Begriff des Kunstwerkes führt. Es soll rekapituliert werden, wie die ‘innere’ Entwicklung der Kunst, die autopoietische Prozessualität des Kunstsystems, an den Epochenbruch der „Globalisierung“ heranführt, zu deren Ausfaltung beiträgt, statt lediglich als Ausdrucksform von einer als allgemein angenommenen Entwicklung abhängig zu sein.

Bekanntlich war die Bildproduktion des europäischen Mittelalters weitgehend an den Kosmos der christlichen Kirche gebunden. Nach der Erosion des kirchlichen Monopols auf spirituelle Verfasstheit konstituierte sich die von ihren illustrativen, informativen und emotionalisierenden Verpflichtungen entbundene, nunmehr

---

<sup>102</sup> Wyss, Beat, Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln, 1996 (Wyss 1996), S: 158.

städtisch-bürgerliche oder höfische Kunst, nach Belting der Kunst sui generis<sup>103</sup>, als selbstreferenzielle Sphäre, ästhetische Produktionsstätte nach eigenem Gesetz.<sup>104</sup>

Mit der Verselbständigung der Kunst kommt es zur Aufkündigung der noch im Rahmen des christlich-kirchlichen Systems operierenden Einheit aller *episteme*, die entlang ihrer Aufzeichnungsstrategien eigene Systeme ausbilden. Der Gleichlauf mit naturwissenschaftlichen Entwicklungen beispielsweise gelingt der Bildenden Kunst noch unter der Ägide der Kirche über die Kongruenz bildgebender Verfahren mit optischen Gesetzen, bevor der gegenseitige Distanzierungsprozess diese frühe Allianz von Kunst und Naturwissenschaft sprengt, 'ausdifferenziert'. Während die Naturwissenschaften ihre Sujets im Prozess der Analyse abstrahieren, um sie der Synthese als technologische Gebilde zuzuführen, bleibt die Kunst auf die Ikonizität ihrer Sujets verwiesen und im Rahmen dessen auf die Repräsentation oder symbolische Spiegelung der gesellschaftlichen Subjekte. Der Gegensatz zu den Naturwissenschaften äussert sich in diesem Verweis auf den ikonischen Modus der Realitätskonstruktion. Wenn Kunst als *episteme* begriffen wird, dann unterscheidet sie sich von den positiven Wissenschaften durch ihre Fähigkeit, die wissenschaftlich unsichtbaren, nicht darstellbaren, ja unterdrückten Dimensionen der Realität zu konstruieren – dank des tradierten Instrumentariums der visuellen Spekulation. Dabei bleiben ihre Themen, obwohl sie nun auch anderen als den literarischen Quellen des Christentums entspringen – den Konstellationen bzw. Mythologien der christlichen Paradigmatik verhaftet.

Das zeigt sich – nach einer Phase des Rückzugs aus dem Mythos und der Orientierung an geschichts- und naturwissenschaftlichen Realismen im 19. Jahrhundert – verstärkt wieder zu Beginn des 20. Jahrhunderts in dem Versuch der Restitution subjektkonstituierender Mythen quer durch alle Epochen und Weltregionen. Dies auf dem Hintergrund der zunehmenden Formierung der *Massen*<sup>105</sup> als geschichtsgenerierendem Subjekt, das gleichwohl Gefahr lief, instrumentalisiert zu werden, und der gleichzeitigen Verwandlung des (klassischen) Bürgertums in Mittelschichten, die sich zwischen den Hauptklassen des 20. Jahrhunderts, dem Industrieproletariat und dem industriellen Kapital, positionierten. Die Kunst, zu der *die Massen* keinen Zugang hatten, wird zum Agenten der von der Erosion betroffenen Mittelklassen. Der weltanschauliche

<sup>103</sup> Vgl. Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990.

<sup>104</sup> Vergl. Wyss 1996, S. 83,84; Luhmann 1995, S. 269.

<sup>105</sup> Vgl. Canetti, Elias, Masse und Macht, Frankfurt a.M., 1994; Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“, in: ders., Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2, Aufsätze 1927-1931, Frankfurt a.M., 1990, S. 57-67; Hardt/Negri 2004, S. 218.

Dualismus, der vom Gegensatz der Hauptklassen inspiriert wurde, gab auch die Folie für die Konzeption der Kunst-Moderne ab. Dabei nahm er die Form eines klassenübergreifenden Projekts der metaphysischen und mystischen Aufhebung der 'Zivilisation' durch die 'Kultur' an, in dem sich die 'geistigen' Produzenten zur Elite, zur Avantgarde, stilisierten. Beat Wyss spricht davon, dass „die Moderne, kulturhistorisch gesehen, Produkt einer Mythologie (ist), die von irdischer Erlösung spricht.“<sup>106</sup> Einer Erlösung, „die, im geheimen vorbereitet, aufs Ganze ging.“<sup>107</sup> Die beschleunigte und radikalisierte Abwendung, die „Abstraktion“ von den bildgebenden Verfahren der Renaissance vollzog sich „auf dem Grundriss esoterischer Symbolik, die auf einen Heilszustand verwies. Das Volk war durch Kunst empfänglich zu machen für die guten Formen einer neuen Zeit, deren innere Bedeutung vom Kreis der Aristokraten priesterlich gehütet wurde.“<sup>108</sup> In der vom Künstler verwendeten abstrakten Chiffre sollte die Einheit aller durch den neuzeitlichen Urknall der französischen Revolution auseinander getriebenen gesellschaftlichen Sphären als transzendente möglich werden. Der Betrachter sollte „durch die ästhetische Einübung in die Abstraktion den latenten Symbolismus der Formen verinnerlichen. Das kollektive Unbewusste sollte derart mit den Zeichen der Erlösung imprägniert werden, dass sie in der kontemplativen Sichtbarkeit von selbst zu reden schienen. Die Kunst der Abstraktion verwandelt die Repräsentanz der Zeichen in die Realpräsenz ihrer Sichtbarkeit.“<sup>109</sup> Die Heilsinstanz, der die Kunst zu dienen hatte, war gleichsam im Produkt der kulturellen Arbeit zu inkarnieren, hatte ihre ehemals christlich motivierte Nomenklatur in das Material der Künste und deren spezifische Organisation durch die künstlerischen Akteure aufzulösen. Auf diese Weise wurde die Transzendenz des Mittelalters, esoterisch angereichert, in eine säkulare überführt, aber nicht überwunden.

In dem Masse, in dem die Kunst die Heilsgeschichte nicht mehr zu illustrieren brauchte, entwickelte sie ihre eigene in der Form der Exploration und Dekonstruktion der Medien der Kunst und der von ihnen transportierten „historischen Bedeutungen“<sup>110</sup>. Man kann sagen, die christliche Tradition des repräsentativen (stellvertretenden, symbolischen) Martyriums als dem zentralen geschichtstreibenden Motiv der europäischen Expansion<sup>111</sup> erhält in der

<sup>106</sup> Wyss 1996, S. 157.

<sup>107</sup> Wyss 1996, S. 158.

<sup>108</sup> Wyss 1996, S. 158.

<sup>109</sup> Wyss 1996, S. 158.

<sup>110</sup> Vergl. Groys, Boris, „Der Tod steht ihr gut“, in: Bonnet, Annemarie, Kopp-Schmidt, Gabriele (Hg.) Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, München, 1995, S. 15.

<sup>111</sup> Vergl. Sloterdijk, Peter, Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik, Frankfurt a.M., 1989, VI. Teil, 2. Kapitel: „Die Zwischenzeit – oder: Die Geburt der Geschichte

Simultaneität von Exploration und Dekonstruktion ihre spezifisch *künstlerische* Bewegungsform der Moderne. Waren es „Wunden, Narben und Spuren der Torturen auf dem Körper Christi und auf den Körpern der späteren christlichen Märtyrer, die die christliche Kunst dokumentiert[e]“, die „als [...] eine Art Ur-Schrift oder Signatur, die die Authentizität dieser Körper als lebendigen Leib des Geistes“<sup>112</sup> fungierten, so das Martyrium des Bildes in der Kunst-Moderne: „[I]n der Tat bieten uns die Museen der modernen Kunst, in denen die Kunstgeschichte festgehalten und repräsentiert wird, das Bild eines solchen grausamen Martyriums des Bildes. [...] Das Bild wird (symbolisch oder real) verbrannt, zerschnitten, verunstaltet, beschmutzt [...]. Dazu kommen noch viel sublimere, aber nicht weniger schmerzhaftes Rituale der gewaltsamen Erniedrigung: das Kunstwerk wird sinnentleert, entwürdigt und in seiner profanisierten Körperlichkeit dem Lachen des Publikums preisgegeben. Alle diese Torturen hinterlassen auf der Oberfläche des Kunstwerks Wunden, Narben und Spuren der Gewaltanwendung, die die Materialität des Kunstwerks als lebendiges Fleisch einer in ihm verborgenen Subjektivität aufweisen.“<sup>113</sup>

Was dabei an genuin christlichen Traditionen aufgegeben wird, sind die „dogmatischen Glaubensinhalte“<sup>114</sup>, dagegen bleiben „die rituellen Topoi des Religiösen - das kathartische Richten und Reinigen, die Selbstaufgabe, die Erlösung aus dem Käfig der Individuation, die mystische Vereinigung mit einem allgemeinen, höheren Prinzip – [...] in den Kunsttheorien der Moderne als säkulare Metaphysik erhalten. Die Erlösung der Menschen ist demnach präfiguriert im gelungenen Kunstwerk [...]. Die Kulthandlung wird eingeleitet vom Künstler, der als letzter Schamane der aufgeklärten Gesellschaft deren Bedürfnis nach Rätseln verwalten darf. Wie auch immer er das Ritual gestaltet, der Künstler handelt unter einem tiefverwurzelten Wiederholungszwang der Individuation: Er muss, stellvertretend für alle, die schmerzhaften Nachwehen in den Narben, die die Arbeit am Ich zurückliess, immer und immer wieder aufführen. Das Uropfer, in dem der primitive Grund seiner Selbst dargebracht wird, wird in jedem Werk von neuem vollzogen.“<sup>115</sup>

Wie reflektiert, gebrochen, dekonstruiert auch immer, bleibt die im Werk, im repräsentativen oder symbolischen Opfer der Kunst-Heroen „präfigurierte“ Erlösung die konstitutive Regel der Kunst der Moderne. Das gilt, folgt man Groys,

aus dem Geist des Aufschubs“.

<sup>112</sup> Groys 1995, S. 16.

<sup>113</sup> Groys 1995, S. 17.

<sup>114</sup> Wyss 1996, S. 24.

<sup>115</sup> Wyss 1996, S. 24,25.

selbst noch für den letzten Abschnitt der Moderne, die Postmoderne: Nach Groys sind Kunstwerke „heute“<sup>116</sup> „peinlich“ geworden, aber:

„Durch die Peinlichkeit dieser Lage entsteht [...] ein neuartiger Schmerz, der eine neue Geschichtlichkeit ankündigt. [...] Die Geschichte leidet, weil sie sich von ihrem Körper, der aus festen, normativen Datierungen, linearen Verbindungen, kanonisierten Ereignissen und Kriterien der historischen Relevanz gebildet ist, erlösen will, um das Paradies der freien Signifikanten, in dem alles mit allem in eine Verbindung gebracht werden kann, zu erreichen. Dieser Körper der Geschichte befindet sich im Raum zwischen den Kunstwerken, der keineswegs eine blosse, freie Leere ist, von der die Subjektivität träumt. Denn Ordnungen und mediale Codes, in denen zwischenbildliche Beziehungen fixiert werden, haben ihre eigene Medialität und ihre eigene Körperlichkeit, die allerdings durch die Kunst nicht abgebildet werden können: jede solche Abbildung der zwischenbildlichen Ordnungen und Distanzen produziert bloss ein neues Bild, das wiederum eine neue Distanz und neue Beziehungen zu den anderen Bildern schafft, die in ihm selbst nicht reflektiert werden können [!]. [...] Wir haben [es] hier mit einer sehr spezifischen Art Materialität zu tun, deren Entdeckung in unsere Zeit gehört und deren Leiden vielleicht erst jetzt richtig beginnt.“<sup>117</sup>

Hier ist es wieder, das „Ende der Geschichte“, das sich als Ende legitimierender Texte und Bilder manifestiert, in deren Zwischenräumen sich eine neue „Materialität“ und „Medialität“ einnistet. Eine imaginäre Repräsentativität, eine paradoxe Negation, aus der vielleicht eine nicht-repräsentative Produktivität entspringt.

Bei aller Betonung der Kontinuität der – freilich säkularisierten – christlichen Verfasstheit des künstlerischen Impulses darf allerdings nicht ausser Acht gelassen werden, dass die explorativen Anstrengungen von einer fast schonungslosen subjektiven Radikalität zeugten, die die Sphäre der modernen Kunst zu einem einzigartigen Forum der gesellschaftlichen Selbstbefragung machten. Ihr systembedingtes Beharren auf absoluter Autonomie hat es verhindert, dass sie in totalitären politischen Systemen vollständig untergeordnet werden konnte. So steht sie auch heute im Ruf, unter schwierigen politischen Bedingungen eines der wenigen Foren zu sein, in der ‘Wahrheit ungeschminkt gesagt werden kann’. Die Freiheit zu unverstellter Wahrheit für seine Ziele zu nutzen, hat sich der ästhetische Postkolonialismus vorgenommen, der dies unternimmt, während er die der Kunst-

<sup>116</sup> 1995, bzw. zum Zeitpunkt, an dem das hier zitierte Manuskript verfasst wurde.

<sup>117</sup> Groys 1995, S. 19.

Moderne zugrunde liegende Repräsentationsordnung einer radikalen Kritik unterzieht. Aber bevor die epistemische Seite der Kunst zur Sprache kommen kann, ist es erforderlich, die Deklination der dekonstruktiven und restituierenden Tendenzen der Kunst zu Ende zu bringen.

*II.1.2 „Wir sind nun an dem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum.“<sup>118</sup> (Brian O’Doherty)*

Die Wiederholung von Exploration und Dekonstruktion in den vorgestanzten Traumen des Projekts der Moderne, das seine Herkunft nicht verleugnen kann, in dem die Abfolge von Dekonstruktion (Kreuzigung) und Restitution (Auferstehung) reproduziert wird und in dem die Spannung zwischen Erlösungshoffnung und hinausgeschobener Erlösung den Treibstoff bildet, hat etwas Maschinelles an sich, wenn man unter einer Maschine mit Burckhardt einen „Denkzwang“ auffasst, der sich in einen „Sachzwang“ gewandelt hat (Burckhardt<sup>119</sup>). In dem Masse, wie die Kunst ihre maschinellen Komponenten ausfaltet, entwickelt sich der Kunstbetrieb als der institutionalisierte Kontext ihrer Mentalitätsverfassung „nach dem Verlassen der konventionellen Sinnkreisläufe in den Institutionen der Kirche, des Staates und einer geschlossenen Bürgerkultur. Ausstellungsprogramme, Kataloge und Rezensionen halten, zusammen mit Freundschaften und mehr oder weniger idealistischen Investoren, den Kunstbetrieb als unsichtbares Netz ›gemalter Worte‹ zusammen.“<sup>120</sup>

Das evolutionäre Prinzip der Fortentwicklung durch Reproduktion, durch Bruch und Kontinuität, exekutiert die Kunst nicht nur an den Produzenten, den Werken und den ihr zugrunde liegenden mentalen Regeln, sondern auch an den spatialen oder sphärischen Komponenten, den räumlichen Abkapselungen des Systems Kunst und den Membranen bzw. Schnittstellen zu anderen gesellschaftlichen Teilsystemen. Ohne die tiefgreifenden Veränderungen der kunstbezogenen Rahmenbedingungen in den letzten 40 Jahren zu erfassen, ist es kaum möglich, die neuen Entwicklungsterme der Kunst für den hier erfassten Zeitraum begrifflich zu fassen.

---

<sup>118</sup> O’Doherty, Brian, In der weissen Zelle, hg. von Wolfgang Kemp, mit einem Nachwort von Markus Brüderlin. Aus dem Amerik. von Ellen und Wolfgang Kemp, Berlin 1996, Orig. Titel: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco, 1986 (O’Doherty 1996), S. 9.

<sup>119</sup> Siehe Erster Teil, Kap.I.3.

<sup>120</sup> Wyss 1996, 83, 84. Die „gemalten Worte“ werden aus Wolfe, Tom: The Painted Word, London, 1975, zitiert.



Wie Beat Wyss die Mentalität der Moderne, um zu ihrer mentalen Konstitution zu kommen, so analysiert O'Doherty die zentrale Institution, den Ausstellungsraum oder die Galerie (und seine Anhänge: BetrachterInnen, Künstlerinnen, KuratorInnen usw.), um die institutionelle Regel der Moderne zu destillieren. Beide operieren auf einem Feld, das durch den „Dekonstruktivismus“ sowie die Systemtheorie bestellt wurde, ohne dass direkt auf den philosophische Taktgeber Bezug genommen würde, oder besser: ohne die Räume ihrer Analysen von den Theoriegebäuden her zu betreten. Stattdessen – und das macht ihre Analysen so glaubwürdig – entwickeln sie Thematik und Methodik aus der Geschichte ihrer jeweiligen Sujets. In jedem Fall ist das Ergebnis ihrer Arbeiten die vollständige Dekonstruktion von Mentalität und Institution der Moderne.

Wie Wyss geht auch O'Doherty davon aus, dass „die Avantgarde [...] die Idee aufgebracht [hat], dass ihre Hervorbringungen einen mystischen und reinigenden Wert besäßen, wertvoll in ästhetischer, sozialer und moralischer Hinsicht. Diese Idee entstand in den Anfängen der Moderne aus der Fusion spätidealistischer Philosophie mit sozialreformerischen Programmen von ebenso idealistischer Prägung.“<sup>121</sup> Und er fügt hinzu: „Es steht heute fest, dass das Gemenge aus Geschichte, Gerücht und Fakt, das wir die Tradition der Moderne nennen, bereits von einem Horizont eingefasst wird. Von oben schauend erkennen wir nun klarer die »Gesetze« ihres Vordringens, ihr Waffenarsenal, das aus der Schmiede des Idealismus kommt, ihre militärische Terminologie, die von Vorrücken und Erobern spricht. Was für ein Anblick! Dieser Aufmarsch von Ideologien, diese aufsteigenden Raketen, diese romantischen Slums, wo sich Zynismus und Idealismus obsessiv paaren [...].“<sup>122</sup>

Das Tafelbild war eine der Erfindungen, oder besser Entwicklungen, die die moderne, europäische Weltauffassung erst ermöglichten. Als „tragbares Fenster“<sup>123</sup> ‘in’ einer Wand, das durch Rahmen, Perspektive und Massstab die Betrachtenden in metaphysische Räume versetzte, ermöglichte es eine spezifische Welterfahrung, die es erlaubte, das „Reale“<sup>124</sup> verfügbar zu machen, ohne dass dieses einem auf

<sup>121</sup> O'Doherty 1996, S. 8.

<sup>122</sup> O'Doherty 1996, S. 8.

<sup>123</sup> O'Doherty 1996, S. 14.

<sup>124</sup> Das „Reale“ wird hier wie im Folgenden in Lacanschem Sinne als das Unverfügbare und doch auch dem Prozess der Imagination und Symbolisierung unterliegende Aussen der Subjekte bezeichnet. In der Kunst müsste das Reale mit dem Begriff des Erhabenen übersetzt werden. Der Begriff wird in Anführungszeichen gesetzt, um die Vorläufigkeit seiner Geltung anzudeuten. Es ist nämlich die Frage, ob oder zumindest wie weit einer anthropologischen Konstante, als die Lacan das Reale verstanden haben wollte, nicht die historisch doch sehr begrenzte Realität des Verhältnisses des Westens zu seiner kolonisierten Umgebung untergeschoben wurde. Siehe: Lacan, Jacques, Die vier

den Leib rücken konnte. Dem Künstler war zudem die weisse Leinwand eine Synekdoche, die ihm das Bewusstsein eines Schöpfers von (vorerst virtuellen) Welten gab. In seiner Schrift: „In der weissen Zelle“ untersucht O’Doherty die Wechselbeziehungen zwischen der metaphysischen (Bild-)Welt und ihrer physischen Umgebung, namentlich den Rahmen als Schnittstelle. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wird dessen „Eigenschaft als absolute Grenze [...] in der Tafelmalerei [...] bestätigt.“<sup>125</sup> Dann aber wurde begonnen, „den Rand zu überspielen.“<sup>126</sup> Die Bewegung in der Kunst korrespondierte nach O’Doherty mit zeitgenössischen Forschungsmethoden, wonach „Gebiete [...] innerhalb ihrer gesetzten Grenzen erforscht“ wurden.<sup>127</sup> „Der Geist des 19. Jahrhunderts war auf Messung und Unterteilung aus [...]“. <sup>128</sup> Das – moderne – 20. Jahrhundert schickte sich an, das „Gegenteil zu tun, nicht das Gebiet sondern seine Grenzen neu zu bestimmen, in der Absicht, sie auszuweiten [...]. Wir leben in der Illusion, dass wir einem Gebiet etwas hinzufügen, indem wir es an den Grenzen erweitern, anstatt tiefer in es einzudringen, wie es das 19. Jahrhundert in gut perspektivischer Manier getan hat.“<sup>129</sup> Schliesslich werden die Funktionen des Rahmens von der Wand des Ausstellungsraumes und vom Ausstellungsraum, der Galerie, übernommen. „Wir sind nun an dem Punkt angelangt, an dem wir nicht zuerst die Kunst betrachten, sondern den Raum. [...] Das Bild eines weissen, idealen Raumes entsteht, das mehr als jedes einzelne Gemälde als *das* archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf.“<sup>130</sup> Es kommt zu einer Art Ausstülpung des Bildes, das sich nicht mehr in einem Freiraum gegen seine Umwelt entwickeln will, sondern einen Gestaltungsanspruch gegenüber seiner Umgebung anmeldet. Je „älter“ die Moderne, so O’Doherty, „desto mehr wird der Kontext zum Text, die Umgebung zum Inhalt (...). In einer merkwürdigen Umkehrung »rahmt« das Kunstwerk in der Galerie die ganze Galerie und ihre Gesetze.“<sup>131</sup>

Während der Raum des Bildes ausgreift, bleibt es seiner ursprünglichen Funktion verhaftet, nämlich ein „Ort der Verwandlung“, der „Transformation“ zu sein. Statt die heiligen Texte zu illustrieren, wurden „literarische Mythen“ in „»Mythen der Tautologie und Reinheit« verwandelt [...]“. <sup>132</sup> D.h. der Ausbruch der Bilder aus dem Rahmen, die Ästhetisierung des Kontextes, vollzieht sich in dem gesamten

---

Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar, Buch XI. (1964), Berlin/Weinheim, 1996.

<sup>125</sup> O’Doherty 1996, S. 15.

<sup>126</sup> O’Doherty 1996, S. 16.

<sup>127</sup> O’Doherty 1996, S. 16.17.

<sup>128</sup> O’Doherty 1996, S. 13.

<sup>129</sup> O’Doherty 1996, S. 16.17.

<sup>130</sup> O’Doherty 1996, S. 9.

<sup>131</sup> O’Doherty 1996, S. 10.

<sup>132</sup> O’Doherty 1996, S. 20.

Zeitraum, den die Moderne einnimmt, auf der Basis der metaphysischen Konzeption des Realen. Das beginnt sich in den 1960er und 1970er Jahren möglicherweise zu ändern, als „[d]as System, welches das Kunstwerk in Umlauf bringt, [...] in Frage gestellt wird.“<sup>133</sup> Vor allem die KünstlerInnen der „Minimal Art“ und „Konzeptkunst“ begriffen die politische Relevanz der Kontextualisierung. „Ihr Engagement führte zu einer bemerkenswerten Transformation: Was als Überprüfung der künstlerischen Mittel und Möglichkeiten begann, entwickelte sich binnen kurzem zu einer Überprüfung des sozialen und ökonomischen Kontextes von Kunst.“<sup>134</sup> Und weiter: „Die innere Entwicklung der Kunst bewegte sich also in Richtung der Grenzen, die ihr System definierten, und übte Druck auf sie aus: der Kontext wurde lesbar gemacht.“<sup>135</sup>

O'Doherty mag sich nicht festlegen, ob die Antwort der kritischen Kunstbewegungen der 1960er und 1970er Jahre „teleologisch oder politisch war.“<sup>136</sup> Die Frage nach dem teleologischen oder politischen Charakter von Konzeptkunst und Minimal Art ist eine der wichtigsten, die an die Kunst von „68“ gestellt werden kann, denn sie verweist auf die Dimension, in die die künstlerische Kritik dieser Jahre vorstieß, und die in nichts Geringerem bestand als in der Antizipation eines gesellschaftlichen Status, in dem die Kunst zugunsten einer allgemeinen Produktivität/Kreativität aufgehoben, in dem also das Trauma hochgespannter Heilserwartung, das die Moderne konstituiert hatte, obsolet geworden sein wird. Die Verkehrung der Bildfläche in den Raum und des Textes in den Kontext kommt in seiner revolutionären Bedeutung der Erfindung des Tafelbildes gleich. Dieser Prozess wird in den 1970er Jahren vollendet, und seither gilt auch, dass die „Rhetorik des Raumes“ beendet ist. Heute ist der Raum, so O'Doherty, „nicht mehr die Dimension, in der etwas geschieht, sondern das, was geschieht, macht den Raum aus.“<sup>137</sup> Der Raum als Differenz zweier Dimensionen, von denen die eine die Betrachtenden, und die andere das Geschehen konstituiert, als Spaltung zwischen Repräsentation und „Realpräsenz“ (Wyss) ist damit zwar nicht aufgehoben, aber so weit desavouiert, dass seine Aufhebung oder vielleicht auch ‘nur’ seine Verkehrung in den Bereich des Möglichen rückt.

---

<sup>133</sup> O'Doherty 1996, S. 134.

<sup>134</sup> O'Doherty 1996, S. 134.

<sup>135</sup> O'Doherty 1996, S. 134.

<sup>136</sup> O'Doherty 1996, S. 135.

<sup>137</sup> O'Doherty 1996, S. 39.

### *II.1.3 Das Kunstwerk und „der fehlende Sinn für uns selbst“*

Mit der Erfindung des Tafelbildes (der gesockelten Skulptur usw.) wurde eine neue Wahrnehmungsweise erforderlich – oder soll man sagen: erzwungen? Erforderlich war ein spezifisches Betrachtersubjekt, eines, das sich seiner taktilen Fähigkeiten enthielt und den Sehsinn vor allen Wahrnehmungsorganen bevorzugte. Der Sehsinn wurde gewissermassen vom Wahrnehmungsapparat isoliert und auf seine ‘innere’ Dimension, auf die Vorstellung verwiesen. In Rückkoppelung des Vorstellungsapparats mit dem Sprachbewusstsein entwickelte sich dann jene innerliche Welt als Domäne des bürgerlichen Selbstbewusstseins, die bis ins 20. Jahrhundert hinein unter dem Letztbegriff „Geist“ firmierte. „Der Körper“ des betrachtenden Subjekt, die Schnittstelle zur Welt der ‘Handgreiflichkeiten’, der Produktion und der Leidenschaften, gerät ins Hintertreffen, ja, wird hinderlich beim Eintauchen in virtuelle Realitäten, wenngleich immer noch notwendig, um diese zu erzeugen. „Das Auge“, die Metonymie für die Reduktion des Betrachtersubjekts auf einen „unleiblichen“ Sehsinn, spielt sich zunehmend in den Vordergrund: „Weil Eindringen zu einer Steigerung der Selbstwahrnehmung führt, setzt es die Körperaktivitäten herab und ermutigt es ein schweigendes Verhalten und stärkt es die Funktion des Auges gegenüber der Funktion des Betrachters.“<sup>138</sup>

Warum dieser Dualismus von „Auge“ und „Betrachter“? „Warum war es notwendig, diese beiden in die Welt zu setzen?“ fragt O’Doherty, „(w)arum grenzen sich Auge und Betrachter von unserem normalen Ich ab, um unsere Sinne zu irritieren und zu ersetzen?“<sup>139</sup> Seine Antwort ist ein Hinweis auf eine tief reichende Konditionierung des aufgeklärten, im Umgang mit Kunst vertrauten (okzidentalistischen oder europäischen) Subjekts: „Man hat manchmal den Eindruck, als könnten wir keine Erfahrung mehr machen, ohne ihren Gegenstand zuerst zu verfremden. Verfremdung scheint eine notwendige Vorbedingung für Erfahrung zu sein. Alles, was uns zu nahe kommt, trägt die Überschrift: Objektiviere mich erst und verschling mich dann. Dieser Umgang mit Erfahrung, besonders mit Kunsterfahrung, ist eine unabdingbare Folge der Moderne.“<sup>140</sup> Und an anderer Stelle: „Vor einem Kunstwerk gegenwärtig zu sein, heisst, dass wir uns zugunsten von Auge und Betrachter absentieren, die uns berichten, was wir gesehen hätten, wären wir dagewesen. Das abwesende Kunstwerk ist uns oft näher als das gegenwärtige. [...] Der Betrachter und das Auge sind Konventionen, die den fehlenden Sinn für uns selbst stabilisieren. Sie geben uns zu erkennen, dass unsere

<sup>138</sup> O’Doherty 1996, S. 56.

<sup>139</sup> O’Doherty 1996, S. 62.

<sup>140</sup> O’Doherty 1996, S. 62,63.

Identität eine Fiktion ist, und sie liefern uns dafür die Illusion, dass wir durch eine Art von zweischneidigem Selbstbewusstsein doch präsent sind.“<sup>141</sup>

#### *II.1.4 Das Publikum als Kunstwerk*

Rund 200 Jahre hatte das europäische Publikum Zeit, sich die neue Wahrnehmungsdirektive anzueignen<sup>142</sup>, und als sie zur Gewohnheit (jedenfalls des salongängigen Publikums) geworden war, begann der „Salon“ mit ihrer Dekonstruktion. Die impressionistische Malerei zwang „den Betrachter“, einen angemessenen Standort zu finden und brachte den Körper wieder ins Spiel. Allerdings als Funktion des Werks.<sup>143</sup> – Wie in Hinsicht des Ausstellungsraumes wälzten die 1960er und 1970er Jahre auch den Auge-„Betrachter“-Dualismus gehörig um. Auge und „Betrachter“ wurden weniger eliminiert als auf eine neue Ebene der Abstraktion transponiert. Absicht war das nicht. Eigentlich ging es um die Untersuchung der Bedingungen, unter denen Kunst stattfindet. Um die Untersuchung des Zeichencharakters von Kunst beispielsweise. Kunst nahm die Form von Konzepten an, und diese Konzeptkunst, so O’Doherty, „schaltet das Auge zugunsten des Geistes aus. Das Publikum liest. Sprache ist ziemlich gut ausgerüstet, um die Bedingungen zu überprüfen, die das Endprodukt von Kunst, »Bedeutung«, festlegen.“<sup>144</sup> Der „Körper“, der gegen seine Reduktion auf einen Text rebellierte, wurde noch ärger geschunden: „Body-Art“ lässt Künstler, Kunstwerk und Betrachter in eins fallen: „Den Betrachter zu eliminieren, indem man ihn mit dem Körper des Künstlers identisch macht und indem man an diesem Körper die Wechselfälle der Kunst als Prozess demonstriert, das ist schon ein ausserordentlicher Vorgang.“<sup>145</sup> Und weiter: „Erneut sehen wir hier diese dialektische Tendenz am Werk: Erfahrung wird nur um den Preis ihrer Entfremdung möglich gemacht. [...] In diesen extremen Formen verwandelt sich die Kunst zum Leben des Geistes und zum Leben des Körpers und beides hat seine Folgen. Das Auge verschwindet im Geist und der Betrachter bewirkt seine eigene Erfahrung, stirbt den Scheintod eines Surrogats.“<sup>146</sup>

---

<sup>141</sup> O’Doherty 1996, S. 65.

<sup>142</sup> „Immerhin hat der Betrachter einen vornehmen Stammbaum. Seine Genealogie reicht zurück bis ins 18. Jahrhundert – bis hin zum Aufklärer mit dem geschulten Blick. [...] Ein jüngerer Vorfahre ist das Romantische Ich [!], das sich auf der Stelle in einen agierenden und einen zuschauenden Part, in einen Protagonisten und ein beobachtendes Auge aufteilt.“ (O’Doherty 1996, S. 41).

<sup>143</sup> Siehe O’Doherty 1996, S. 41.

<sup>144</sup> O’Doherty 1996, S. 67.

<sup>145</sup> O’Doherty 1996, S. 68,69.

<sup>146</sup> O’Doherty 1996, S. 68,69.

### II.1.6 Umschlag der Kunst in produktive Performanz

Die Ausstülpung, Umkehrung des „tragbaren Fensters“ in dessen Inhalt, in die „gerahmte“ oder konzeptionierte Formung der Realität (die ihrerseits – mit Timothy Mitchell – ein Konzept ist<sup>147</sup>) rückt die produktionistischen Momente der künstlerischen Aktion ins Bild. Obwohl in der Moderne schon immer latent vorhanden, kommt es erst in den 1990er Jahren zu einer solchen Häufung prozessorientierter Projekte, dass von einem „performative turn“ gesprochen wurde (Erika Fischer-Lichte). „Das Interesse verlagerte sich nun stärker auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden.“<sup>148</sup> Damit einher ging die Dekonstruktion weiterer Instanzen des Kunstbetriebs: des Werks und des Autors. Anstelle des Demiurgen der Moderne kam es immer häufiger zu einer „kollektiven Autorschaft“ und auch zu „einer tendenziell anonymen Autorschaft“<sup>149</sup>, aus dem Werk wurden im besten Fall ephemere, kaum dokumentierbare, geschweige denn ausstellbare, d.h. kunstbetriebskompatible Ereignisse. „Mit der Kritik an der Macht der Einzelnen und der Verfügungsgewalt über das Werk, der Totalisierung von *Autor und Werk*, von Präsentation und Repräsentation, von Signifikant und Signifikat hat sich gezeigt, dass einerseits der Autor dem Werk weder vorausgeht, noch dass es von ihm erschaffen wird: Der Autor gehört dem Werk in dem Masse an, wie er darin untergeht. Vom *Verschwinden des Autors* zu sprechen, meint das Schwinden seiner Autorität und die Relativierung des Schöpfungsgedankens. [...] Heute<sup>150</sup> spricht keiner mehr von ›Werk‹, sondern von ›künstlerischer Arbeit‹ oder ›Produktion‹, was über Kunst aussagt, dass sie erarbeitet ist.“<sup>151</sup>

Die Kategorie des „Werks“ bekommt zudem eine überindividuelle, eine soziale Dimension. Von der linguistisch motivierten Philosophie in unzulässig verkürzter Perspektive, die nicht über den disziplinären Tellerrand reicht, als „Text“ bezeichnet, der vor den KünstlerInnen da ist und sie überdauert, kann ein so

<sup>147</sup> Mitchell, Timothy, „Die Welt als Ausstellung“, aus dem Engl. von Martin Pfeiffer, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty, Frankfurt, New York, 2002 (Mitchell 2002), S. 155.

<sup>148</sup> Fischer-Lichte, Erika, „Vom »Text« zur »Performance«. Der »performative turn« in den Kulturwissenschaften, in: *Kunstforum international*, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000, S. 61-63, S. 61.

<sup>149</sup> Strunk, Marion, „Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments“, in: *Kunstforum international*, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000 (Strunk 2000), S. 120-133, S. 121.

<sup>150</sup> Legt man das Erscheinungsdatum der Studie zugrunde, dann ist mit „heute“ das Jahr 2000 gemeint.

<sup>151</sup> Strunk 2000, S. 122.

verstandenes Werk eher in die Nähe der allgemeinen Produktion des Lebens gerückt werden, als Element der Produktion verstanden werden, das aus historischen Gründen (Trennung von Hand- und Kopfarbeit, Trennung von Gebrauchswert- und symbolischer Produktion) aus dem Kreis der gattungsspezifischen Naturaneignung ausgeschlossen wurde. Soweit immerhin kam die Kunstkritik in den 1990er Jahren, dass sie Kunst – am (vorläufigen?) Ende aller Dekonstruktionen als „Handlungsraum“ definierte, „der ein Konglomerat aus Idee, Umsetzung, Präsentation und Rezeption bzw. Vermittlung geworden ist – in jeder Hinsicht vielfältig und multimedial.“<sup>152</sup> Das Kunstwerk wurde zum Projekt, das „ein Netz sozialer Beziehungen kreiert, in das alle Beteiligten gleichwertig aufgenommen sind. Theorie ist darin gleichermassen integriert: Theorie wird nicht reaktiv oder nachträglich eingesetzt, sondern ist ein Teil innerhalb des Prozesses von Konzeption, Produktion und Präsentation. [...] Fragen der Macht und der Kontrolle, [...] bestimmter Interessen scheinen in diesen Bewegungen integriert zu sein, wodurch Idealisierungen verhindert oder vermindert werden können.“<sup>153</sup> Kunst gerät zum Modell einer von den Differenzierungen des Industrialismus befreiten Gesellschaft, wobei offen bleibt, woraufhin diese Befreiung erfolgt. Den Projekten fehlte der Erlösungsimpetus, der die künstlerische mit der politischen Avantgarde der Moderne verband, sowie das Utopische, das als Erlösungsaufschub einem kontraproduktiven Asketismus Raum bot; zudem ist die Aktivität in ihrer kreativen Radikalität nicht auf die symbolische Ebene beschränkt und somit, zumindest temporär, gegen das Beharrungsvermögen der Verhältnisse mobilisierbar, in denen die traditionelle Arbeitsteilung zwischen einer Kreativität, die repräsentativ bleiben muss und einer Produktivität, die ihrer kreativen Momente entäussert wurde, noch gilt.

Werkabstinenz und anonyme Autorschaft machen es schwer, mit klassischer kunsthistorischer Begrifflichkeit zu operieren, wenn es um die Beschreibung und Ordnung projektorientierter Ansätze geht. Der Kunstbegriff, den diese Ansätze entwickeln, ist Bestandteil ihrer Produktion, also kein theoretischer Begründungszusammenhang, der wie eine Spannung von aussen an die Kunst angelegt würde. Er ist Bestandteil ihrer Praxis und weist zugleich über die sphärischen Grenzen der Kunst hinaus in Richtung einer allgemeinen Produktivität. Kravagna schlägt den Begriff der Rhetorik vor, um eine methodische Annäherung an diese Art Praxis möglich zu machen: „Geht man davon aus, dass es zu den zentralen Punkten dieses Selbstverständnisses (des Kunstbegriffs) gehört, von der

---

<sup>152</sup> Strunk 2000, S. 126.

<sup>153</sup> Strunk 2000, S. 129.

symbolischen Ebene auf die ›reale‹ zu wechseln, also an die Stelle der Deutung und Kritik des Sozialen die soziale Praxis zu setzen, dann ist es vor allem die Rhetorik dieser pragmatischen Haltung, die Aufschlüsse über das zugrundeliegende Weltbild geben kann.“<sup>154</sup>

Die Kunst kommt am Ende der Dekonstruktionen an einen Gegensatz, dessen eine Seite mit Bedacht in Anführungsstrichen gesetzt wurde: das Symbolische, die Repräsentation, der Signifikant oder wie auch immer, bilden nicht länger den einen Pol einer Dichotomie, auf deren anderer Seite die Realität oder eben das „Reale“ steht. Nach Mitchell<sup>155</sup> ist auch das Reale ein Modell, eines, das suggeriert, am Ursprung angekommen zu sein, am Unvermittelbaren, Unhintergehbaren, der Gorgo oder dem Medusenhaupt der Antike. Was bedeutet für die Kunst (wie für jede andere Besonderung der Gesellschaft, jedes andere selbstreferenzielle, partikulär repräsentierende System) die Aufhebung dieser Dichotomie? Welche Realität ist gemeint, in die sich das Symbolische auflöst? Ist es eine absolute Mauer oder nur die historische zwischen Teilsystemen, die die bürgerliche Gesellschaft gegen die des christlichen und feudalen Mittelalters aufgerichtet hat? Die Frage nach dem Kunstbegriff, der am Ende der 1990er Jahre durch projektorientierte, soziale, werk- und autorlose Kunst aufgeworfen wird, ist vor allem eine Frage nach dem „Realen“ als einem Repräsentationsmodus, der sich ein neues strategisches Muster der Verdoppelung als Repräsentation und dessen operativer Aufhebung im gesellschaftlichen Prozess sucht.

## **II.2 Postkoloniale Kritik an der okzidentalistischen Repräsentation**

Während sich die europäische Kunst am Ende der Moderne anschickt, die Mauern, die sie vor der Gesellschaft geschützt und ihr zugleich deren Schöpfung im Modus der Repräsentation ermöglicht hatten, einzureissen, drängen KünstlerInnen im Kontext postkolonialer Bewegungen in den geschützten Raum der Kunst, um ihn als Forum ihrer Repräsentation zu nutzen. Die Wahl des Kunstraumes erfolgt nicht willkürlich oder zufällig, sie folgt auch nicht einfach dem Kalkül, Lücken in der gegnerischen Öffentlichkeit auszumachen, um sich in Szene zu setzen. Es geht vielmehr darum, einen Raum umzunutzen, der auf die subtilst mögliche Weise an

<sup>154</sup> Kravagna, Christian, „Zur Konjunktur eines Begriffs“, in: Springer, Bd. 1, Heft 1, 1995, zit. nach Strunk 2000, S. 130.

<sup>155</sup> Siehe Mitchell, Timothy, „Die Welt als Ausstellung“, in: Sebastian Conrad und Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty, Frankfurt a.M., New York, 2002 (Mitchell 2002), S. 148-176.



der Ausschliessung der kolonisierten Subjekte beteiligt war. Auf subtilst mögliche Weise soll heissen: In der Form des *Einspruchs* gegen Ausschliessung und Verdrängung – allerdings nicht des „Anderen“, sondern des künstlerischen Selbst von den angestammten Disziplinen des Gesellschaftlichen: von Politik, Ökonomie und Technologie. Das postkolonialistische Motiv rekonfiguriert die Kunst in dreifacher Weise. Erstens geht es darum, den Ausschliessungs- und Verdrängungsvorgang überhaupt erst einmal zu problematisieren, zweitens Strategien zu entwickeln, wie das auch in der Kunst verdrängte „Andere“ des europäischen „Selbst“ inszeniert werden kann; drittens aber auch darum, das epistemische Potenzial der Kunst hinsichtlich der Suche nach dem „Anderen“, der Konfiguration einer alternativen Realität in der Moderne zu sichern und für postkoloniale Zwecke nutzbar zu machen.

Im Anschluss an Frantz Fanons Kritik der kolonialen Subjektkonstitution entwickelt Homi K. Bhabha unter Rückgriff auf die Psychoanalyse Freuds und der Differenztheoreme poststrukturalistischer Kritik einen Begriff des postkolonialen Subjekts, der sich in einigen Aussagen der hier behandelten künstlerischen Positionen wiederfindet, so bei Ennadre und Piper. Auch wenn die Konzentration auf Subjektivierungsprozesse die sozialen und ökonomischen Komponenten des postkolonialen Prozesses vernachlässigen mag, so sind Bhabhas Untersuchungen eine wichtige Voraussetzung sowohl zum Verständnis der Mechanismen, nach der die Moderne ihr Wahrheitsregime und ihre Repräsentationsordnung gestaltet, als auch für die Generierung einer alternativen, vom postkolonialen Paradigma ausgehenden Ästhetik.

### *II.2.1 Das Bild des „Selbst“ und „das Andere“*

#### *II.2.1.a Entfremdung und Kolonisierung*

Frantz Fanon hatte die koloniale Entfremdung im Idiom der Psychoanalyse artikuliert und auf diese Weise die politisch-philosophische Begründung des bürgerlichen „Selbst“ in Frage gestellt. Letztere war im „Diskurs der sozialen Souveränität“ entwickelt worden, in dem die „sozialen Tugenden historischer Rationalität, kulturellen Zusammenhalts und der Autonomie des individuellen Bewusstseins eine unmittelbare, utopische Identität mit den Subjekten [einging].“<sup>156</sup> In der Gesellschaft gelingt nach diesem Diskurs der Übergang von

---

<sup>156</sup> Bhabha 2000, S. 63.

der Natur zur Kultur, vermittelt in der „repräsentativen Struktur eines Gemeinen Willens“.<sup>157</sup> Dieser Diskurs schliesst „Formen der sozialen und psychischen Entfremdung und Aggression“<sup>158</sup> von der Bestimmung bzw. Konstitution bürgerlicher Autorität aus. „Sie werden immer als Anwesenheiten des Fremden, als Hindernisse auf der Bahn des historischen Fortschritts, als ultimative Verkenning des Menschen wegerklärt.“<sup>159</sup> Fanon dagegen zeigt im Alltagsleben der Kolonie die „Konstellation des Deliriums“<sup>160</sup>, die die normalen sozialen Beziehungen ihrer Subjekte vermittelt. Bhabha zitiert Fanon: „Der von seiner Minderwertigkeit versklavte Neger und der von seiner Überlegenheit versklavte Weisse verhalten sich beide in Übereinstimmung mit einer neurotischen Orientierung.“<sup>161</sup> Bhabha interpretiert diese Neurose als repräsentativ für ein post-aufklärerisches Menschenbild, in dem der Mensch „an seine dunkle Widerspiegelung gekettet ist, statt mit ihr *konfrontiert* zu werden [...]“.<sup>162</sup>

Durch diese Formulierung wird ein völlig neues Licht auf den Topos der Entfremdung geworfen, der im europäischen Identitätsdiskurs eine so grosse Rolle spielt: „Die ambivalente Identifikation der rassistischen Welt – die sich, wie Sartre über das antisemitische Bewusstsein sagt, auf zweierlei Ebenen bewegt, ohne darüber im geringsten beunruhigt zu sein – basiert auf der Idee vom Menschen als seinem entfremdeten Bild; nicht Selbst und Anderer, sondern die Andersheit des Selbst, die in das perverse Palimpsest der kolonialen Identität eingeschrieben ist. Und gerade diese bizarre Figur des Begehrens, die sich entlang der Achse aufspaltet, auf der sie beruht, zwingt Fanon dazu, die psychoanalytische Frage nach dem Begehren des Subjekts auf die historische Situation des kolonialen Menschen anzuwenden.“<sup>163</sup> Um Missverständnissen der komplizierten Diktion Bhabhas zuvorzukommen, noch einmal anders: Der entfremdete Mensch, das Resultans einer sozialen Spaltung, die im mythischen Dunkel verortet und damit unzugänglich wird, projiziert das Bild seiner Entfremdung auf den „Anderen“, den Kolonisierten. Die Negation des „Anderen“ erfolgt als seine Funktionalisierung zur Bildkomponente der kolonialen Identität, als Herabwürdigung zum „Grund“ der „Figur“ des kolonialistischen „Selbst“. Erst wenn die Entfremdung nicht auf das „Selbst“ bezogen wird, das als entfremdetes nicht mehr identisch ist, sondern auf

<sup>157</sup> Bhabha 2000, S. 63.

<sup>158</sup> Bhabha 2000, S. 64

<sup>159</sup> Bhabha 2000, S. 64.

<sup>160</sup> Fanon, Frantz, „Von der Gewalt“, in: Die Verdammten dieser Erde, übers. von Traugott König, Reinbeck, 1969 (Textstelle konnte lt. Übersetzer in der deutschen Übersetzung nicht gefunden werden). Zit. nach Bhabha 2000, S. 64.

<sup>161</sup> Fanon, Frantz, zit. nach Bhabha 2000, S. 64, siehe Fussnote 147.

<sup>162</sup> Bhabha 2000, S. 64,65.

<sup>163</sup> Bhabha 2000, S. 65.

die „Achse“ des Widerspruchs zwischen dem „Selbst“ und dem „Anderen“, kann es zum – auch ästhetischen – „Umgang“ mit dem Komplex der Identität kommen.

### *II.2.1.b Identifikation als Raum der Spaltung*

Bhabha nennt drei Bedingungen des Verständnisses des „Prozesses der Identifikation im Rahmen einer Analyse des Begehrens“<sup>164</sup>:

„Erstens: zu existieren heisst, in Beziehung zu einer Andersheit, ihrem Blick oder Ort ins Sein zu treten. Es handelt sich dabei um ein Bedürfnis, das auf ein externes Objekt gerichtet ist [...]“. Dies wird im Austausch von Blicken zwischen Einheimischen und Siedlern sichtbar. Fanon schreibt in „Schwarze Haut, Weisse Masken“: „Wenn er [der Siedler / M.D.] jenen Blick unversehens überrascht, stellt er mit Bitterkeit, aber immer wachsam fest: ›Sie wollen unseren Platz einnehmen.‹“<sup>165</sup> Kein einziger Kolonisierter, der nicht mindestens einmal am Tag davon träumte, den Platz des Kolonialherren einzunehmen. „Das koloniale Begehren“, so Bhabha, „wird immer in Bezug auf den Ort [*place*] des Anderen artikuliert: den halluzinatorischen Raum des Besitzes, den kein einzelnes Subjekt allein oder für immer einnehmen kann und der daher den Traum von der Umkehrung der Rollen gestattet.“<sup>166</sup>

Zweitens aber „ist gerade der – inmitten der Spannung von Bedürfnis und Begehren angesiedelte – Ort der Identifikation [...] selbst ein Raum der Spaltung. Die Phantasie des Einheimischen besteht genau darin, den Platz des Herrn einzunehmen und gleichzeitig seinen Platz in der rächenden Wut des Sklaven zu behalten.“<sup>167</sup>

Drittens kommt Identifikation zustande durch die Produktion eines Bildes der Identität und der Transformation des Subjekts im Verlauf der Zueignung dieses Bildes. „Identifikation ist, wie wir aus den bisherigen Illustrationen geschlossen haben, immer die Wiederkehr eines Bildes der Identität, welches das Kennzeichen der Spaltung innerhalb des Anderen Ortes/Ortes des Anderen [*Other place*] trägt, von dem es herkommt.“<sup>168</sup>

Hier wird die strukturelle Ähnlichkeit mit jener Identitätskonstruktion im Innern der kolonisierenden Gesellschaft deutlich, wonach Ausgebeutete und Ausbeuter

<sup>164</sup> Bhabha 2000, S. 65.

<sup>165</sup> Fanon, Frantz, Schwarze Haut, weisse Masken, übers. Von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M., 1981, S. 30, zit. nach Bhabha 2000, S. 66.

<sup>166</sup> Bhabha 2000, S. 66.

<sup>167</sup> Bhabha 2000, S. 65.

<sup>168</sup> Bhabha 2000, S. 67.

und andere dichotomischen Personifikationen ihre Identität in wechselseitigem Bezug aufeinander konstituieren und dies in einem Bild, „welches das Kennzeichen der Spaltung“ aufweist, zum Ausdruck bringen. Dazu gehört bis in die jüngste Vergangenheit beispielsweise die bekannte die Jesus-Ikone von Che Guevara oder – um ein Beispiel aus der vorliegenden Arbeit zu nennen – der Star-Trek-Krieger als proletarische Identifikationsfigur (siehe 2. Teil, Kap. III.1) ebenso wie noch zu Zeiten des realen Sozialismus der Arbeiter-Muskelprotz als Adaption eines germanischen Apolls in Arbeitskleidung. Die rassistische Dimension ist hier in den sozialen, in den Klassenwiderspruch eingeschrieben. Jenseits der wissenschaftlichen Klassifikation verraten die Bilder, in der die wissenschaftlichen Abstraktionen operationalisiert werden, die Fortexistenz der Mythen, die immer schon „rassistisch“ waren.

Das gemeinsame Dritte oder der gemeinsame Ausgangspunkt von kolonialer und kapitalistischer Identitätsschizophrenie liesse sich in der je aktualisierten Dichotomie von (gottgleichem) Herr und (zum Vieh degradierten) Knecht ausmachen, in der Verschränkung sozialer und rassistischer Gewalt, die möglicherweise seit der Antike tradiert wird.

### *II.2.1.c Identität und Bild*

Wie kommt es zur Konnektion von Bild und Identität? Basis ist die Konstruktion eines bilateralen Raumes des symbolischen Bewusstseins, behauptet Bhabha mit Roland Barthes<sup>169</sup>, eines Raums, der in höchstem Masse Ähnlichkeit privilegiert, indem er eine analoge Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat herstellt, „welche die Frage der Form unberücksichtigt lässt [...]“.<sup>170</sup> Form ist hier zu interpretieren als Ordnung, genauer als Repräsentationsordnung, die die strukturellen Beziehungen von Macht und Ohnmacht, mithin soziale Beziehungen, zu imaginierten Beziehungen zwischen Gegenständen, zu Symbolen umcodiert. Der Raum des symbolischen Bewusstseins „schafft eine vertikale Dimension innerhalb des Zeichens. In diesem Modell wird der Signifikant immer vom Signifikat präterminiert – jenem konzeptuellen oder realen Raum, der dem Akt der Signifikation vorangestellt und ausserhalb von ihm positioniert wird.“<sup>171</sup> Die Beziehung der Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und dem Objekt werde im

---

<sup>169</sup> Bhabha nimmt Bezug auf Roland Barthes, „The Imagination of the Sign“, in: ders., *Critical Essays*, Chicago, 1972, S. 206f., siehe Bhabha 2000, S. 71.

<sup>170</sup> Bhabha 2000, S. 71.

<sup>171</sup> Bhabha 2000, S. 71.

„Westen“, so Bhabha, Richard Rorty zitierend, analog zur visuellen Wahrnehmung strukturiert, als „Drang zu glauben [...], wenn man auf ein Objekt starrt.“<sup>172</sup>

Die Repräsentation des „Selbst“ erfolgt nach Bhabha in prominenter Weise als diese analogische Beziehung, die „die Erfahrung des Selbst-Bewusstseins [eint], indem sie im Spiegel der Natur die symbolische Sicherheit des Zeichens der Kultur findet [...]“.<sup>173</sup> In dem solchermassen markierten Raum verleiht das symbolische Bewusstsein „dem Zeichen [des Selbst] eine gewisse Autonomie und Einzigartigkeit, als ›stünde es allein in der Welt‹, und privilegiert so Individualität und Einzigkeit [...]“.<sup>174</sup> Es entsteht ein Bild der Identität, indem menschliche Identität zum Bild wird.

### *II.2.1.d Identität und „das Andere“*

Das Problem des westlichen Modells der Identität, so Bhabha, ist, dass ihre Einheit und Integrität nur um den Preis „der *Negation* einer ursprünglichen Geschichte der Erfüllung oder eines imaginären Zusammentreffens zwischen individuellem Interesse bzw. Instinkt und dem Gemeinwillen“<sup>175</sup> zu haben ist. „Solche binären, aus zwei Teilen zusammengesetzten Identitäten bilden sich im Rahmen einer Art narzisstischer Widerspiegelung des Einen im Anderen, die durch den psychoanalytischen Prozess der Identifikation in der Sprache des Begehrens miteinander konfrontiert werden.“<sup>176</sup> Das „Andere“ „muss als die notwendige Negation einer primordialen – kulturellen oder psychischen – Identität gesehen werden, die überhaupt erst das System der Differenzierung in Gang setzt, das es dem Kulturellen ermöglicht, als eine sprachliche, symbolische, historische Realität signifiziert zu werden [...] Als ein Prinzip der Identifikation gewährt der Andere ein gewisses Mass an Objektivität, aber seine Repräsentation – [...] – ist immer ambivalent und enthüllt einen Mangel.“<sup>177</sup> Beim Prozess der Objektivation im Anderen „handelt [e] sich um einen Prozess von Substitution und Vertauschung, der einen normativen, normalisierenden Platz für das Subjekt einschreibt; aber dieser metaphorische Zugang zur Identität ist genau der Ort von Verbot und Verdrängung, ein Autoritätskonflikt.“<sup>178</sup>

<sup>172</sup> Rorty, Richard, „Mirroring“, in: ders., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Oxford, 1980, S. 162,163, zit. nach Bhabha 2000, S. 72,73.

<sup>173</sup> Bhabha 2000, S. 72,73.

<sup>174</sup> Bhabha 2000, S. 72.

<sup>175</sup> Bhabha 2000, S. 75.

<sup>176</sup> Bhabha 2000, S. 75.

<sup>177</sup> Bhabha 2000, S. 76.

<sup>178</sup> Bhabha 2000, S. 77.

### II.2.1.e Prekäre Perspektive des Bildes

Wo aber ist der Ort von Verbot und Verdrängung, wo der metaphorische Zugang, der Schlüssel zur Identität? Im Bild der Identität – vielleicht im BILD, im Bild an sich. „Die diskursiven Bedingungen dieses psychischen Bildes der Identifikation werden klarer, wenn wir an die prekäre Perspektive denken, die schon der Begriff des Bildes selbst impliziert. Denn das Bild als Bezugspunkt der Identifikation bezeichnet den Ort der Ambivalenz. Seine Repräsentation ist immer räumlich gespalten – es macht etwas *präsent*, das doch *absent* – und zeitlich verschoben ist: es ist die Repräsentation einer Zeit, die immer anderswo ist, eine Wiederholung. Das Bild ist immer nur ein *Beiwerk* zu Autorität und Identität; es darf niemals mimetisch als die Erscheinung einer Realität gelesen werden. Der Zugang zum Bild der Identität ist immer nur möglich in der *Negation* jeder Auffassung von Ursprünglichkeit und Fülle; der Prozess der De-plazierung und Differenzierung [Abwesenheit/Anwesenheit, Repräsentation/Wiederholung] macht es zu einer liminalen Realität. Das Bild ist zugleich eine metaphorische Substitution, eine Illusion von Präsenz und – gerade dadurch – auch ein Metonym, ein Zeichen von Abwesenheit und Verlust der Präsenz.“<sup>179</sup>

### II.2.1.d Schlussfolgerungen

Was ist, wenn das moderne, das neuzeitliche Bild zwingend an die Existenz des „Anderen“, an die Binarität der Identität, gebunden ist? Das Bild wäre aus diesem Blickwinkel gewissermassen Symptom einer allgemeinen, überindividuellen, sozialen Konstitution, ein notwendiger Akt der Subjektivierung und der Konditionierung. Die Spaltung der Identität als die Spaltung der Gesellschaft hätte im Bild eine notwendige und wichtige Form gefunden, in der sie präsent gemacht, repräsentiert werden kann. Das Bild in dieser Funktion ist danach zu nichts anderem da, als das „Andere“ in die Gestalt des Grundes, der Negation zu bringen, den internalisierten sozialen Spalt als symbolische Dichotomie zu veräusserlichen und auf ein externes *Subjekt*<sup>180</sup> zu münzen, dessen Unterdrückung die gespaltene Gesellschaft zusammenhält. Das Bild in dieser Lesart, besser gesagt die Repäsentationsordnung, denn vom einzelnen Bild aus lässt sich diese These nicht weiterführen, die Repäsentationsordnung in dieser Lesart bringt das dreifache

<sup>179</sup> Bhabha 2000, S. 75,76.

<sup>180</sup> Subjekt ist wörtlich übersetzt der/die Unterworfenen (subicere = unterwerfen), eine sprachliche Reminiszenz an die Direktheit, mit der in der Antike die Konstitution des Selbst auf der Versklavung eines Dritten gründete.

Paradox (man könnte auch sagen: die Perfidität) zustande, gerade analog zur visuellen Wahrnehmung einen Teil der Sozietät unsichtbar zu machen, um ihn der Negation, also der negierenden Sichtbarmachung zuzuführen, indem er der Identität des „Selbst“ einverleibt wird.

### *II.2.2 Mimikry als postkoloniale Strategie der Subjektivierung*

Wie kann jene, für den „Anderen“ so verhängnisvolle Identifikationsordnung aufgebrochen werden? Bhabha sucht die Identität jenseits der visuellen Tiefen des (Barthesschen) symbolischen Zeichens. Die Erfahrung des „disseminierenden Selbst-Bildes“, wie es in den postkolonialen Kunstwerken entworfen wird, geht über die analoge Visualisierung des westlichen Bewusstseins hinaus. Bhabha bezeichnet es hier nicht als postkoloniale, sondern postmoderne Erfahrung, dass die Identität sich verdoppelt. „Anstelle des symbolischen Bewusstseins, das dem Zeichen der Identität dessen Integrität und Einheit verleiht, seine *Tiefe*, haben wir es hier mit einer Dimension der Verdoppelung zu tun; einer Verräumlichung des Subjekts, die uns jene täuschende Perspektive nicht erkennen gestattet, die ich die »dritte Dimension« des mimetischen Rahmens oder visuellen Bildes der Identität genannt habe.“<sup>181</sup> Mit anderen Worten: Erst wenn anstelle der Verkettung von „Selbst und Anderer“ die Konfrontation tritt, wenn die Einheit von „Selbst und Anderer“ in der Analogie auseinandergerissen wird, entsteht negativ die Aufhebungsbedingung von Identität als Bild.

Das Bhabhasche Modell einer postkolonialen Ästhetik setzt an der Gefährdung des analogen Identitätsmodells an, das ständig vom Zusammenbruch seiner Konstellation bedroht ist. „Die Begegnung mit Identität findet jeweils an einem Punkt statt, an dem etwas über den Rahmen des Bildes hinausgeht, dem Auge verborgen bleibt, das Selbst als Ort der Identität und Autonomie entleert und – dies ist am wichtigsten – eine widerständige Spur zurücklässt, einen Fleck des Subjekts, ein Zeichen von Widerstand.“<sup>182</sup> Das Unsichtbare, das dem Auge Verborgene und, in der Umkehrung, das verborgene Auge wird zum Dreh- und Angelpunkt einer subversiven Ästhetik. In der postkolonialistischen Literatur beispielsweise in der Form einer Metonymie, einer „rhetorische[n] Figur der Kontiguität“, die nicht einfach die „harmonische Substitution“ des Ganzen durch ein Teil ist, sondern der Indikator eines „Anderen“ wird.<sup>183</sup> In dem nachfolgenden, von Bhabha angeführten

<sup>181</sup> Bhabha 2000, S. 73.

<sup>182</sup> Bhabha 2000, S. 73.

<sup>183</sup> Bhabha 2000, S. 81.

Gedicht von Meiling Jin stehen die Augen der Einwanderin für das Zerbrechen der kolonialen Repräsentation, sobald sie durch Mimikry ersetzt wird: das im Bild gefangene „Andere“ verdoppelt sich als Substitut des Verdrängten, entleert es und wird gerade dadurch zur Bedrohung des-, derjenigen, die das „Andere“ im Bild zu bannen gedachten.

„Wir kamen in der nördlichen Hemisphäre an,  
als der Sommer seinen Lauf nahm,  
weg von den Flammen, die den Himmel  
über der Plantage erleuchteten.  
Wir waren ein verstreuter Haufen von Einwanderern  
in einer lilienweissen Landschaft.  
[...]  
Eines Tages lernte ich  
eine geheime Kunst,  
Unsichtbarkeit nannte man sie.  
Ich denke, sie hatte Erfolg,  
denn sogar jetzt schaust du  
und siehst mich nie ...  
Nur meine Augen werden bleiben, dir folgen, dich verfolgen  
verwandeln deine Träume in Chaos.“<sup>184</sup>

Die Augen des postkolonialen (weiblichen) Subjekts „frustrieren sowohl das voyeuristische Verlangen nach Fixiertheit sexueller Differenz als auch das fetischistische Verlangen nach rassistischen Stereotypen. [...] Ihm fehlt die Tiefe oder Vertikalität, die eine totemistische Ähnlichkeit von Form und Inhalt [*Abgrund*] erzeugt, welche ständig durch die Quelle der Geschichte erneuert und aufgefüllt wird. Das böse blickende Auge ist [...] an sich gerade nichts; und eben diese *Differenz-Struktur* bringt die durchgängige Hybridität von Rasse und Sexualität im postkolonialen Diskurs hervor.“<sup>185</sup>

### *II.2.3 Bilder der Versöhnung*

Mimikry ist das letzte Wort der Bhabhaschen Vorstellung einer Repräsentation jenseits der Repräsentation. Einer Ästhetik, die vom Bruch, vom Akt des

---

<sup>184</sup> Jin, Meiling „Strangers in a Hostile Landscape“, in: Cobham und Collins (Hg.), *Watchers and Seekers*, London, The Woman's Press, S. 126-127, zit. nach Bhabha 2000, S. 68.

<sup>185</sup> Bhabha 2000, S. 78,79.



Zerbrechens des kolonialen Paradigmas lebt. Darin ist wohl, in der Form der *Permanenz* der Verweigerung von Identität, ein dauerhaftes Element eines alternativen Paradigmas enthalten, die Frage ist aber, ob es sich darin erschöpfen kann. Ob es nicht Bilder der Katharsis, der Versöhnung geben kann, in der die koloniale Gespaltenheit zur Ruhe kommen und in eine höhere Analogie überführt werden kann.

Jenseits des „Selbst“-Bildes, das den „Anderen“ verdrängt, ihn substituiert und in verkehrter Weise zum Vorschein bringt, sowohl negiert als auch in der Negation auf den Schild des „Selbst“ hebt (und so fort in unendlicher Folge) und jenseits der Mimikry als Guerilla-Taktik, als Methode des Unterlaufens, der Verweigerung, den negativen Part des „Selbsts“ zu spielen, ist offensichtlich noch ein Drittes möglich: Die Konstruktion eines Bildes, das das Verdrängte, „Andere“ usw. zwar nicht sichtbar macht, aber dem „Selbst“ auch keine Handhabe bietet, sich auf Kosten des „Anderen“ zu profilieren. Anders gesagt: In einem solchen Bild baut die Identität nicht auf dem negativen Grund des „Anderen“, kommt aber auch nicht zur vollen Entfaltung oder Dominanz. Beide verschmelzen in einem Bild des Allgemeinen, das abstrakt ist hinsichtlich des Binarismus von „Selbst“ und „Anderem“. Es verzichtet nicht auf die Abbildung des Individuums, nicht auf einen Referenten, dem das moderne „Selbst“ als Bestätigung seiner Existenz in der Form des Zeichens begegnet. Aber das „Selbst“ bleibt eingebunden in die allgemeine menschliche Existenz, in die Gattung, individuiert sich nicht in der bekannten Form des Ausschlusses seiner „dunklen Seite“, es individuiert sich nicht durch Dividation, durch Abspaltung eines seiner Seiten. Gemeint sind z.B. die Fotografien<sup>186</sup> von Touami Ennadre, der im 2. Teil als Zeuge einer postkolonialen Ästhetik aufgerufen wird, einer Ästhetik, der es gelingt, den Teufelskreis der okzidentalen Identität zu durchbrechen.

### **Zusammenfassung des ersten Teils**

Die äusseren Bedingungen für die Entwicklung der Kunst der 90er Jahre lassen sich in zwei Theorien beschreiben, die sich nicht zuletzt deswegen in kein konsistentes Modell integrieren lassen, weil die gesellschaftlichen Praxen, die sie reflektieren, gerade erst am Anfang einer gemeinsamen Entwicklung stehen.

---

<sup>186</sup> Wenn im Folgenden von „Fotografien“ oder „Fotos“ die Rede ist, dann im Bewusstsein, dass es sich ausschliesslich um Reproduktionen von Fotografien handelt, die für die Zwecke der Arbeit digitalisiert wurden.

Die Theorie der modernen Produktivkräfte entwirft in Anlehnung an poststrukturalistische und systemtheoretische Untersuchung das Szenario einer globalen Gesellschaft, die als Folge kultureller und technologischer Revolutionen hochgradig vernetzt und unmittelbar produktiv ist. Die industrielle Kultur des 20. Jahrhunderts war eine Kultur der funktionalen Differenzierung, der Entwicklung von Sphären, die sich in einem Prozess gegenseitiger Abgrenzung voneinander entfremdeten. In der Bewegungsform der Dichotomie (der Klassen, der Nationen, der Supermächte, Nord-Süd usw.), die durch korporatistische Organisationsformen gefasst wurde, bildete sich der spezifische gesellschaftliche Charakter des Industrialismus heraus. In der als biopolitisch beschriebenen Globalgesellschaft verschwindet die Autonomie der Sphären oder Teilsysteme zugunsten einer neuen totalitären Ordnung, in der die ehemals binär strukturierten Differenzen neue Bewegungs- und Strukturformen finden müssen. Unter den Bedingungen des „Empire“ wird die Spaltung der Produktivkräfte aufgehoben, alle sozialen Tätigkeiten werden unmittelbar produktiv. Das hat weit reichende Auswirkungen auf die Subjektkonstitution der Produktivkräfte: die bisher externalisiert und binär strukturierten Widersprüche müssen immanent, im Innern des Kapitalverhältnisses ausagiert werden. Jede/r sieht sich gezwungen, seine/ihre gesamte Produktivkraft in den Dienst der Gesellschaft zu stellen.

Die Entwicklung hin zu einer neuen totalitären Weltordnung wird überlagert von der Fortexistenz von Residuen imperialer Machtverhältnisse und der damit einhergehenden Dichotomisierung der Widersprüche. So erweist sich die tief in die Subjektkonstitution hineinreichende koloniale Konstellation als Trauma, das bis heute nachwirkt und die Beziehungen zwischen den Gesellschaften des globalen „Nordens“ und des „Südens“ prägt. Die postkolonialistische Kritik hat v.a. die Psychoanalyse genutzt, um das rassistische oder xenophobe Stereotyp zu dekonstruieren, ein Stereotyp, das nicht nur tief in die kolonialen Subjekte hineinreicht, sondern auch in die Geschichte der sozialen, politischen und ökonomischen Beziehungen. Gerade weil es weder der postkolonialistischen Kritik noch aber auch den traditionellen Humanwissenschaften gelungen ist, die Verknüpfung der psychischen, kulturellen und ökonomischen Ebene dieses Stereotyps herzustellen, kann zwischen Postkolonialismus und der sozialwissenschaftlich inspirierten Kritik an den imperialen Verhältnissen keine Kongruenz hergestellt werden. Der Postkolonialismus erscheint als „Kulturalismus“. Gleichwohl ist das Irritationspotential der postkolonialistischen Kritik an der Gespaltenheit des modernen Subjekts nicht zu unterschätzen und bei manchen der in den Fallstudien untersuchten künstlerischen Positionen zentrales

und sehr produktives Motiv.

Die Kunst wird unter den „empirialen“ Bedingungen ihrer zwiespältigen Rolle im industriell-korporativen Kapitalismus entledigt. Sie stand einerseits für die verlorene Einheit der mittelalterlichen Totale und drückte dies aus in symbolischen Konzepten einer utopischen unio mystica, die die industriellen Widersprüche überspielte. Sie arbeitete andererseits modellhaft an einer von den Differenzierungen des Industrialismus freien allgemeinen Produktivität, die tendenziell die der Sphäre der Kunst auferlegten Schranke der Repräsentation zu sprengen drohte. Mit der immer direkteren Einbeziehung der Kunst in ihre externen Kreisläufe, namentlich als produktive Abteilung der biopolitischen Produktionsweise verliert Kunst die Legitimation eines autonomen Raumes, und ihre beiden Aufgaben verlieren den Charakter der Negation.

Postkoloniale Kunstinitiativen arbeiten an einem Repräsentationsregime, in dem das ausgeschlossene und in der Repräsentation abwesende „Andere“ der okzidentalen Identität zur Geltung kommen kann. Ihr Interesse an der Zerstörung einer auf dem Ausschluss des „Anderen“ basierenden Repräsentationsordnung geht einher mit dem Interesse an postkolonialer Repräsentanz im Kunstraum, weshalb der Eindruck der Invasion eines dem modernen Kunstverständnis fremden Kunstbegriffs entstehen kann. Da das postkoloniale Paradigma die konzeptionelle Basis der Documenta 11 abgab, haben weitere Ausführungen in der exkursiven Diskussion der Documenta ihren Ort.

## Exkurs

### Die Konzeption der Documenta11

#### Einleitung

Die Documenta11 bot vielleicht den ersten globalen Vorgeschmack auf eine Ästhetik, die nicht mehr in der westlichen Moderne, sondern in dem gründet, was Okwui Enwezor, der Leiter der Documenta11, als „postkoloniale Konstellation“<sup>187</sup> bezeichnet hat. Auch wenn nicht sicher ist, ob eine postkoloniale Ästhetik das Zeug zu einem hegemonialen Paradigma hat – eher ist anzunehmen, dass es unter den aktuellen globalen Bedingungen eines unter mehreren sein wird – sie hat, wie sich anhand der Kritik des Documenta-Konzepts bestätigen wird, ihre festen konzeptuellen Umrisse. Für die vorliegende Studie spielt die Documenta11 – in der Einleitung wurde dies ausgeführt – die Rolle eines inspirierenden Ereignisses, eines, das die Vermutung bestätigt hat, dass es mittlerweile eine internationale, wenn auch noch nicht allzu intensiv vernetzte postkoloniale Kunstszene gibt, die die volle Integration in die offiziellen Kunsträume anstrebt, ohne sich deren Kanonisierungen anzuschliessen. Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass der in dieser Arbeit verwandte Begriff des Postkolonialen nicht von Enwezor geteilt wird. Während hier, enger gefasst, die spezifische Beziehung zwischen Kolonisierten und Kolonisten im Zentrum der Definition steht, benutzt Enwezor den Begriff eher temporallogisch. So werden auch ausdrücklich nicht-postkoloniale zeitgenössische Kunstbewegungen, die sich vom modernen Kunstbegriff abgrenzen und ausserhalb des modernen Kunstbetriebs operieren, darunter gefasst – eben im Sinne nachkolonialer globaler Emanzipation. Dieser Widerspruch zwischen temporallogischem und eher soziopsychologischem Postkolonialismus-Begriff war Anlass und Ausgangspunkt für die in der vorliegenden Untersuchung vorgenommenen Unterscheidung zwischen genuin postkolonialistischen und postmodernistischen Kunstbewegungen und ihrer Haltung zum Kunstsystem.

Ein Ausstellungsführer ist das folgende Kapitel nicht. Die Komposition der Ausstellung bzw. die Orchestrierung der einzelnen Werke/KünstlerInnen ist hier nur cursorisch zu leisten. Es geht um die kuratorischen Vorstellungen, die dem Imperativ des Postkolonialen folgen. Auch inwieweit die Ansprüche in der Ausstellung eingelöst wurden, kann ein Exkurs nicht klären, es sei da auf die Untersuchungen zu den sechs Documenta-TeilnehmerInnen im 2. Teil verwiesen.

---

<sup>187</sup> „Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder: Der erweiterte Horizont des deterritorialisierten Aktionsraums. Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor“, Kunstforum Bd. 161, August-Oktober 2002 (Enwezor 2002a), S 83-91, S. 83.

## 1. Konstruktion der D11 im Überblick

1. Die Documenta 11 bestand aus fünf „Plattformen“, worunter die Ausstellung in Kassel nur eine, die letzte, war. Die vier ersten hatten die Form von Symposien, auf denen vier zentrale Themen referiert und diskutiert wurden. Bei den ReferentInnen handelte es sich zum geringsten Teil um KünstlerInnen.

2. Plattform1\_Documenta11 war betitelt: „Democracy Unrealized – Demokratie als unvollendeter Prozess“ und fand zwischen dem 15. und 23. April 2001 in Wien und zwischen dem 9. und 30. Oktober 2001 in Berlin statt. Es wurden folgende thematische Blöcke verhandelt:

- (1) „Demokratie als unvollendeter Prozess: Alternativen, Grenzen und Neue Horizonte“
- (2) „Demokratie, Justiz, Minderheiten und Menschenrechte“
- (3) „Dialektik der Souveränität: Nationen, BürgerInnen, Subjekte“
- (4) „Counter Politics: Direkte Aktion, Widerstand und Bürgerlicher Ungehorsam“
- (5) „Ausblick“

Die Plattform2\_Documenta11 war Problemen der Moral und Ethik angesichts der weltweiten Infragestellung von Menschenrechten gewidmet. „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheit und Versöhnung“, war sie übertitelt. Sie fand zwischen dem 7. und 21. Mai 2001 in Neu-Delhi statt und umfasste neben dem Symposium auch eine Film- und Videoreihe. Die thematischen Blöcke:

- (1) „Experimente mit der Wahrheit: Die Bürde von Gandhis Moralphilosophie“
- (2) „Unzivilisiertes Verhalten: Staatsgewalt, ethischer Konflikt und bürgerliche Gesellschaft“
- (3) „Verbrechen gegen die Menschlichkeit: Wahrheitsfindungskommissionen und die Verfolgung der Justiz“
- (4) „Das verstrickende Spektakel: Historische Zeugenschaft und die Grenzen der Repräsentation“
- (5) „Die Politik der Zeugenschaft: Trauma, Erinnerung und die Erzählung der Wahrheit“

„Créolité und Kreolisierung“ war die Plattform3\_Documenta11 überschrieben. Sie fand als geschlossener Workshop in St. Lucia zwischen dem 12. und 16. Januar 2002 statt.

Die Themen: (1) „Für eine Ethik der Wachsamkeit: Créolité und Kreolisierung“  
(2) „Modernität, Kreolisierung und Globalisierung“  
(3) „Kulturelle Produktion“  
(4) „Kosmopolitismus, Urbane Kultur und Kreolische Identität im 21. Jahrhundert“  
(5) „Kreolische Schreiben – Erzählung, literarische Produktion und die Sprache der Kreolität“

Plattform4\_Documenta11 thematisierte die urbane Entwicklung in Afrika: „Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos.“ Das Symposium fand zwischen dem 15. und 21. März 2002 in Lagos statt. Eine weitere thematische Differenzierung entsprechend der vorhergehenden Symposien fehlte. Die genannten Metropolen werden als Knotenpunkte des globalen Netzes wirtschaftlicher und politischer Machtentfaltung und die Sammelbecken von Landflucht und Vertreibung dargestellt. Die ReferentInnen beschäftigten sich v.a. mit Überlebensstrategien angesichts von Zuwanderung und absichtsvoller Deregulierung der sozialen Netze und der politischen Gestaltungsräume durch das „Empire“, wobei die Ausbildung kultureller Muster im Vordergrund der Analysen stand.

Die letzte Plattform war, was die Veranstaltungsdauer angeht, zweifellos die bedeutendste. Wie gewöhnlich dauerte die mit Werken von 118 KünstlerInnen bestückte Ausstellung auch im Jahre 2002 „100“ Tage (8.6.-15.9.2002).

## **2. Das Documenta11-Konzept von Okwui Enwezor**

### *2.1 Okwui Enwezor*

Okwui Enwezor, in Nigeria geboren und seit der Aufnahme seines Studiums 1982 in New York lebender Kritiker und Kurator, hatte vor der Documenta11 die Biennale von Johannesburg (1997) und die Ausstellung „Das kurze Jahrhundert. Unabhängigkeit und Befreiungsbewegungen in Afrika, 1945-1994“, in München (2001) kuratiert. Er ist, zusammen mit Salah Hassan und anderen, Gründungsdirektor des „nka. Journal of Contemporary African Art“, herausgegeben vom Zentrum für afrikanische Studien und Forschung sowie dem Einaudi Zentrum für internationale Studien.<sup>188</sup> Er ist Autor zahlreicher

---

<sup>188</sup> Siehe: „Noted Nigerian art critic and curator speak at Johnson Museum, Nov. 4, [http://www.news.cornell.edu/Chronicle/02/10.31.02/Enwezor\\_lect.html](http://www.news.cornell.edu/Chronicle/02/10.31.02/Enwezor_lect.html).

Publikationen zu afrikanischer und internationaler Kunst sowie zur afrikanischen Diaspora.<sup>189</sup> Die für die Documenta11 ausgewählten Co-KuratorInnen<sup>190</sup> und Referenten für die Plattformen 1-4 stammen wie er häufig aus postkolonialistischen Zusammenhängen. Das gilt auch für viele der KünstlerInnen. Alle diese Fakten sprechen von der Absicht, ernsthaft die globalen kulturellen Verschiebungen zugunsten des vom „westlichen“ Imperialismus ausgegrenzten Teils der Erdbevölkerung ins Zentrum der bedeutendsten internationalen Kunstaussstellung zu bringen.

## 2.2 Postkoloniale Emanzipation

Sowohl im Einleitungsstatement der Publikation zur Plattform5 der Documenta11<sup>191</sup> als auch in einigen Interviews weist Enwezor auf die Aktualität der Schriften Frantz Fanons für ein globales postkoloniales Engagement hin. In seinem Vorwort zu Fanons Buch „Les damnés de la terre“ (deutsch: Die Verdammten dieser Erde) schrieb Jean Paul Sartre 1961: „Es ist noch nicht lange her, da zählte die Erde zwei Milliarden Einwohner, das heisst 500 Millionen Menschen und eine Milliarde 500 Millionen Eingeborene. Die ersten verfügten über das Wort, die anderen entliehen es.“<sup>192</sup> Enwezor äusserte in einem Interview mit Amine Haase, diese Unterscheidung Sartres sei auch heute von zentraler Bedeutung „für die Problematik der postkolonialen Konstellation.“<sup>193</sup> Wenngleich nicht unbedingt Ausgangspunkt für die Documenta11, sei sie eine „aufschlussreiche Metapher für den Zustand des gegenwärtigen globalen Raumes“<sup>194</sup>, für die „Art und Weise, wie wir heute historisch denken können“.<sup>195</sup>

Fanon habe die „tiefgehende Entpolitisierung des Verbindlichkeitsbereiches in Frage gestellt, wie es der Kunstbereich heute ist.“<sup>196</sup> Auf eine – leider nicht belegte

<sup>189</sup> Siehe: [http://www.news.cornell.edu/Chronicle/02/10.31.02/Enwezor\\_lect.html](http://www.news.cornell.edu/Chronicle/02/10.31.02/Enwezor_lect.html).

<sup>190</sup> Zum Kuratorenteam gehörten: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Bernd Leifeld, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya (siehe: Haase, Amine, „Keine Zukunft ohne Vergangenheit oder: Kunst als Mittel der Erkenntnis. Die Documenta11 zeigt, dass sich die Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit radikalisiert hat“, in: Kunstforum International, Bd. 161, August-Oktober 2002 (Haase 2002), S. 53-67, S. 63).

<sup>191</sup> Enwezor, Okwui, Die Black Box, in: Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002 (Enwezor 2002b).

<sup>192</sup> Fanon, Frantz, Die Verdammten dieser Erde, übers. von Traugott König, Reinbeck, 1969, Vorwort, zit. nach Haase 2002, S. 83.

<sup>193</sup> Enwezor 2002a, S. 83.

<sup>194</sup> Enwezor 2002a, S. 83.

<sup>195</sup> Enwezor 2002a, S. 84.

<sup>196</sup> Enwezor 2002a, S. 88.

Studie verweisend – führt Enwezor an, Fanon habe Ideen entwickelt, „wie der Bereich der Kultur belebt, aber nicht unbedingt ideologisiert werden könnte.“<sup>197</sup> Die Belebung der Kultur, wörtlich genommen, ohne den Fehler zu machen, sie zu ideologisieren – das könnte fast zum Leitmotiv der kuratorischen Tätigkeit Enwezors deklariert werden. Die Spitze der Bemerkung zielt auf die avantgardistischen Intellektuellen der Moderne, deren oppositioneller Diskurs nach Enwezor „bequem“ war, im Gegensatz zum postkolonialen Diskurs, der „wesentlich komplexer“ sei.<sup>198</sup>

Aber es ist nicht nur die Kultur oder Kunst, für die Fanon so wichtig ist. Vielleicht gar nicht zuerst, sondern: „Ein Moment des Triumphes von Kapitalismus, Wissenschaft und Technologie und ein Moment, da die subjektiven Standpunkte des Sartre’schen »Eingeborenen« nicht länger in Abhängigkeit und Sklaverei zu halten sind – das ist es, was Fanons fruchtbare Arbeit über die Vorgänge und Bedingungen der Dekolonisation heute auf allen Ebenen kritischen Engagements so wichtig macht.“<sup>199</sup> Die dekoloniale Bewegung habe sich bis heute „nicht unbedingt erschöpft“<sup>200</sup>. Sie bestätige sich auf allen Gebieten, Enwezor zählt den islamistischen Terror ebenso dazu wie die Flüchtlingsströme in den globalen Norden.<sup>201</sup> „Die Menschen erspähen jenseits der Mauer jede Menge saftige Früchte, und sie haben Hunger. Sie wollen diese Mauer überspringen, komme, was da kommen mag. Sie wollen sich selbst und ihre Familien ernähren können.“<sup>202</sup>

Der postkolonialen Kritik liegt es jedoch relativ fern, das zentrale gesellschaftliche Verhältnis der westlichen Welt, das Kapitalverhältnis als solches, in den Mittelpunkt der Kritik zu stellen, wie es unter dem Druck des Kommunismus mehr oder minder explizit von der westlichen Avantgarde praktiziert wurde; es geht nicht um eine dichotomische Kritik an der Ökonomie der westlichen Gesellschaften, sondern um die Kritik an der *Exklusion* der – wie Enwezor sagt – „subjektiven Standpunkte“ der postkolonialen Konstellation von der *Partizipation* an der Moderne. Das Hindernis sei der Universalismus des „Westens“.

---

<sup>197</sup> Enwezor 2002a, S. 88.

<sup>198</sup> Enwezor 2002a, S. 84.

<sup>199</sup> Enwezor 2002a, S. 84.

<sup>200</sup> Enwezor 2002a, S. 90.

<sup>201</sup> Vgl. Enwezor 2002a, S. 90. An der prominentesten Terrororganisation, der Al Quaida, kritisiert Enwezor den falschen Ansatz, „der auf einer Ebene hegemonialer Kontrolle“ basiere, „die nicht weniger bedrohlich ist als das Objekt ihrer Kritik und des Kampfes.“

<sup>202</sup> Enwezor 2002a, S. 90.



## Der Begriff des Westens sei

„in hohem Masse eingebettet [...] in das, was das Globale ausmacht. Westlichkeit als solche bedeutet hier nicht Europa oder Amerika, sondern eine gesamte systematische institutionelle Struktur, die eine Totalität nach eigenen Gesetzmässigkeiten definiert. Die Frage menschlichen Wirkens, so wie wir es gegenwärtig quer durch alle Disziplinen hinweg leben, wird der normativen Definition unterzogen, wie sie vom Westen vorgeschrieben wird. Das heisst, Westlichkeit ist die institutionelle Struktur, in welcher schliesslich jede ökonomische, juristische, wissenschaftliche, politische und soziale Organisation die Art und Weise definiert, wie man sich auf der ganzen Welt ausdrückt. Und das hängt teilweise mit dem imperialistischen Erbe zusammen. Das muss man wirklich ganz klar sehen, wenn man sich anschickt, diese Systeme von Auseinandersetzungen, die aus dem Widerstand gegen das Westliche als solches entstanden sind, zu entwirren und zu problematisieren.“<sup>203</sup>

Der Eindimensionalität des Westens, deren Akzeptanz zur Voraussetzung von Inklusion gemacht wird, widersetzt sich eine neue, nunmehr postkoloniale Avantgarde. „Zwei Hauptattribute dieser Integration lassen sich in der Herausbildung einer ersten und zweiten Moderne erkennen: 1. in den weitreichenden Auswirkungen des kapitalistischen Weltsystems und einer entsprechenden Staatsform; 2. in der ständigen Interpretation dessen, wie eine gerechte Gesellschaft beschaffen sein solle, und zwar anhand einer säkularen Vision von Demokratie als vorherrschendem Prinzip politischer Partizipation. Der entscheidende Bruch von heute zeigt sich in den Widerstandskämpfen, die von unterschiedlichen Kräften (islamischer oder säkularer Spielart) initiiert werden, um ihre Gesellschaften vor der totalen Integration in diese beiden Phasen des westlichen Systems zu bewahren.“<sup>204</sup> Gegen die *totale* Integration setzt Enwezor die postkoloniale „Forderung nach *voller* Integration [Hervorhebung durch M.D.] in das globale System [...]“<sup>205</sup>. Hinter der semantischen Differenz zweier auf den ersten Blick gleichbedeutender Adjektive verbirgt sich ein komplettes Programm postkolonialer Alterität, das sich sowohl gegen den Totalitarismus neoliberaler Weltpolitik als auch gegen die dichotomisierende Kritik westlicher Fundamentalopposition wendet. „Volle“ Integration meint die uneingeschränkte Akzeptanz der postkolonialen Positionen und ihrer Kritik am westlichen Universalismus. Erst die volle Integration im Zusammenhang mit dem „radikale[n]

---

<sup>203</sup> Enwezor 2002a, S. 85.

<sup>204</sup> Enwezor 2002b, S. 46.

<sup>205</sup> Enwezor 2002b, S. 44.

Infragestellen bestehender epistemologischer Strukturen sprengt [...] den engen Fokus westlicher globaler Sicht und fixiert ihren Blick auf die grössere Sphäre der neuen politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg in Erscheinung getreten sind.“<sup>206</sup>

Im Kern richtet sich der Widerstand gegen Integrationsprozesse, die partiell auf „grenzerhaltenden System[en]“ beruhen<sup>207</sup>, die zugleich auch Systeme der begrifflichen Aneignung soziokultureller Prozesse sind, schematisch dargestellt in der Habermasschen Unterscheidung zwischen Gesellschaft und Lebenswelt. Auch wird dem Evolutionsschema widersprochen, das nichtwestlichen Gesellschaften die Integration „von der tribalen zur modernen Gesellschaft, von der feudalen zur technologischen Ökonomie, von der Unterentwicklung zur Entwicklung, vom theokratisch-autitären zum säkular-demokratischen Herrschaftssystem“<sup>208</sup> vorschreibt. Aus diesem dichotomischen Evolutionsschema sollten nach den Vorstellungen des Westens „sämtliche modernen Subjektivitäten hervorgehen haben.“<sup>209</sup>

Die Produktion der postkolonialen Subjektivitäten ist die positive Antwort auf die Integrationsversuche des „Empire“. „Die postkoloniale Gegenwart ist eine Welt der Nähe“, heisst es bei Enwezor, der „Raum, in dem die Spannungen zusammenlaufen, die alle ethischen Beziehungen zwischen Bürger und Subjekt bestimmen. Der postkoloniale Raum ist jener Ort, wo experimentelle Kulturen Modalitäten artikulieren, die die neuen sinn- und erinnerungstiftenden Systeme der Spätmoderne definieren.“<sup>210</sup> An anderer Stelle spricht Enwezor von Praktiken, „die sich aus Imperialismus und Kolonialismus, Sklaverei und Dienstverpflichtung entstandene Kulturen aneignen, um aus den Fragmenten des kollabierenden Raumes eine Collage von Realität zu schaffen.“<sup>211</sup> „Modelle von Subjektivität“<sup>212</sup> würden in diesem experimentellen Rahmen entwickelt, oder, um mit Achille Mbembe und Janet Roitman zu sprechen: „Regime der Subjektivität“.<sup>213</sup> Enwezor – dem zuzuhören nach Henrike Thomsen von der Tageszeitung (taz) ist, „als blickte man auf eine Marmorplatte mit ihren zahllosen Äderungen und

<sup>206</sup> Enwezor 2002b, S. 44.

<sup>207</sup> Enwezor verweist auf Jürgen Habermas, „System und Lebenswelt“, in: Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt a. M., 1981, durchgesehene Auflage 1987<sup>4</sup>, S. 227.

<sup>208</sup> Enwezor 2002b, S. 46.

<sup>209</sup> Enwezor 2002b, S. 46.

<sup>210</sup> Enwezor 2002b, S. 44.

<sup>211</sup> Enwezor 2002b, S. 45.

<sup>212</sup> Enwezor 2002b, S. 45.

<sup>213</sup> Mbembe, Achille, Janet Roitman, „Figures of the Subject in Times of Crisis“, in: Public Culture, Bd. VII, Nr. 2, Durham, 1995, S. 324, zit. nach Enwezor 2000b, S. 45.

Schattierungen – sehr elegant, aber auch hart in ihrer abstrakten rhetorischen Pracht<sup>214</sup> – Enwezor bezeichnet das Regime postkolonialer Subjektivitäten als „gemeinsames Ensemble imaginärer Konfigurationen des ‘Alltagslebens’, imaginärer Vorstellungen mit einer materiellen Basis und intelligiblen Systemen, auf die die Menschen sich berufen, um eine mehr oder weniger klare Vorstellung von den Ursachen bestimmter Phänomene und ihrer [!] Auswirkungen zu bekommen, um die Sphäre des Möglichen und Machbaren zu determinieren wie auch die Logik wirksamer Aktionen. Allgemeiner gesagt ist ein Regime der Subjektivität ein Ensemble verschiedener Möglichkeiten, Gleichzeitigkeit zu leben, zu repräsentieren und zu erfahren und diese Erfahrung zugleich in die Mentalität, das Verständnis und die Sprache historischer Zeit einzuordnen.“<sup>215</sup>

Postkoloniale Emanzipation heisst schliesslich, das frühere „Andere“ des Imperiums zur Geltung zu bringen, nicht im postmodernen Sinn als Relativierung und Hinterfragung durch die grossen Erzählungen okzidentalischer Provenienz, sondern im Sinne der Aufhebung dieser Erzählungen und deren Ersetzung durch „neue ethische Ansprüche an die verschiedenen Arten historischer Interpretation“.<sup>216</sup> Allerdings nicht im Rahmen einer neuen Erzählung, sondern, in Anlehnung an Giorgio Agamben, im Rahmen einer Ordnung der „Unbeständigkeit und »Aterritorialität«“.<sup>217</sup> In einer Zeit, die nach Enwezor durch die Bemühungen des „Empire“ gekennzeichnet ist, „sämtliche Formen sozialer Beziehungen und kulturellen Austausches“ zu materialisieren, zu hegemonisieren und zu regulieren<sup>218</sup>, kann nur die experimentelle Gestaltung durch die „Modelle von Subjektivität“ ein Gegengewicht schaffen.<sup>219</sup>

### 2.3 Postkoloniale Kunst

An dieser Stelle kommen die Kultur und schliesslich auch die Kunst ins Spiel. Die Kunst, nicht die Moderne oder genauer: die Kunst-Moderne der „westlichen“ Avantgarde. Zunächst einmal konstatiert Enwezor, „dass Kunst sehr wohl die Menschen emanzipiert und dass sie uns ebensogut helfen kann, wenn wir uns von den traumatischen Ereignissen der Vergangenheit erholen.“<sup>220</sup> Der Raum der Kunst

<sup>214</sup> „Der Gesandte“, taz Nr. 6452 vom 22.5.2001, Seite 5, Portrait von Henrike Thomsen.

<sup>215</sup> Enwezor 2002b, S. 44.

<sup>216</sup> Enwezor 2002b, S. 45.

<sup>217</sup> Enwezor 2002b, S. 45. Der Autor bezieht sich auf: Agamben, Giorgio, Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, aus dem Ital. von Sabine Schulz, Freiburg, 2001, S. 31.

<sup>218</sup> Enwezor 2002b, S. 45.

<sup>219</sup> Vgl. Enwezor 2002b, S. 45.

<sup>220</sup> „Wir bringen dem Markt kein Opfer“, Interview mit Okwui Enwezor, taz Nr. 6763 vom

sei „einer der wenigen Orte, an dem sich soziale oder politische Kritik formieren kann.“<sup>221</sup> Und mit einem ersten Affront gegen eine Wiederauflage der Avantgarde: „Die Radikalität von Kunst heute besteht nicht im Aufruhr, den sie erzeugt, sondern in dem Engagement, das sie befördert.“<sup>222</sup> Dieses kann jedoch nur zur Entfaltung kommen, wenn Kunst, wenn visuelle Kultur und „weitere Repräsentationsordnungen“ sich im Rahmen von „Verschiebungen disziplinärer und kultureller Grenzen“ bewähren<sup>223</sup>, und das heisst u.a., wenn sich Kunst einbinden lässt in die Netzwerke der globalen experimentellen Kulturen.<sup>224</sup> „Diese Netzwerke bezeichnen stets die Grenze und den Horizont des heutigen globalen Diskurses, der auch einen anderen Kontext für die Arbeit [der Kunst, in diesem Fall auf der Documenta 11 / M.D.] bietet.“<sup>225</sup> Diese Grenzen bedeuten für die Kunst einen Zugewinn: Die Wirksamkeit von Kunst in globalisierten Zeiten hängt nicht länger von den engen Zirkeln des traditionellen Betriebssystems Kunst ab, sondern von „dem weiteren Horizont des deterritorialisierten Aktionsraumes“.<sup>226</sup>

Allerdings muss sich dafür die „Gewissheit institutionalisierter Diskurse, die die Verbreitung und Rezeption so genannter radikaler Kunst von jeher begleiten“<sup>227</sup>, hinterfragen lassen: „Der Horizont künstlerischer Diskurse des letzten Jahrhunderts [...] lässt sich durch die Kluft beschreiben, welche die Trennung definiert zwischen westlichem Kunstuniversalismus und tribalen Objekteigenheiten und -eigentümlichkeiten, deren Marginalität damit zugleich auch festgeschrieben wird. Während die Avantgarde innerhalb der westlichen Kultur mit starken revolutionären Ansprüchen auftritt, bleibt ihre Vision der Moderne überraschend konservativ und formal. Andererseits ist die politische und historische Vision der westlichen Avantgarde nach wie vor beschränkt. Die Verfechter der Avantgarde haben wenig getan, um einen Raum der Selbstreflexion zu konstituieren, die neue, nicht auf den Werten der westlichen Welt beruhende Zusammenhänge künstlerischer Modernität zu verstehen in der Lage wäre.“<sup>228</sup>

Ausgehend von der Kritik des „institutionalisierten“ Diskurses der Moderne artikuliert Enwezor zunächst negativ, welche Ansprüche an das Projekt der Documenta 11 zu stellen sind: „[D]er kritische Ansatz der *Documenta 11* erschliesst

---

1.6.2002, Seite 13-14, Interview von Harald Fricke (Enwezor 2002c).

<sup>221</sup> Enwezor 2002c.

<sup>222</sup> Enwezor 2002c.

<sup>223</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>224</sup> Siehe Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>225</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>226</sup> Enwezor 2000a, S. 85.

<sup>227</sup> Enwezor 2000b, S. 43.

<sup>228</sup> Enwezor 2000b, S. 46.

sich nicht nur innerhalb der Optik und visuellen Logik zeitgenössischer Kunst. Damit aber stellt das Projekt insgesamt jene Logik auf den Kopf, nach der die Zentralität der Ausstellung das ist, was die eigentliche Bedeutung der künstlerischen und intellektuellen Möglichkeiten seines Vorgehens definiert.<sup>229</sup> Die fünf Plattformen bilden vielmehr einen Komplex gleichberechtigter oder gleichbedeutender Facettierungen postkolonialer Thematik. Auf keinen Fall stellt die Ausstellung einen „Endpunkt für das Verständnis der grossen Bandbreite disziplinärer Modelle“<sup>230</sup> dar. So wird – wenigstens dem Anspruch nach – dem programmatischen Ansatz Rechnung getragen, wonach die Kunstaussstellung zum integralen Bestandteil „von ineinander greifenden Konstellationen diskursiver Sphären, Netzwerken der Kunst- und Wissensproduktion und Forschungseinheiten“<sup>231</sup> wird.

Kritisch weist Enwezor darauf hin, dass das Kunstwerk auf eine schmale Bandbreite von Bedeutungen festgelegt würde, müsste man es allein aus dem Ausstellungskontext heraus verstehen. Kunstwerke erfahren in Bezug auf ihre Ausstellung räumliche und zeitliche Verschiebungen, die zugunsten der „empirischen Logik des Nebeneinander verschiedener Dinge“<sup>232</sup> aufgehoben werden. Und weiter: „In der Vergangenheit bediente man sich institutioneller Formen von Ausstellungspraktiken à la Documenta, um einen erzählerischen Zusammenhang zu entwickeln und von dort aus zu einer einheitlichen Sicht von Kunst zu gelangen oder zu Schlussfolgerungen über ihre formale Besonderheit gegenüber allen anderen Arten von Praxis, und das war entscheidend für das Verständnis der institutionellen Parameter moderner zeitgenössischer Kunst.“<sup>233</sup> Anders gesagt, eine Ausstellung (im traditionell modernen Sinne liesse „sich auch als eine Art Metasprache der Mediatisierung betrachten, die ein tautologisches System konstruiert, in dem das Kunstwerk durch die Beziehungen zwischen Medien, Objekten und Systemen gewissermassen auf seine eigene Selbstreferentialität verpflichtet wird. Dies trifft vor allem dann zu, wenn man vom Kunstwerk erwartet, dass es sämtliche ihm eigenen formalen, konzeptuellen und analytischen Beziehungen zur Sprache der Ausstellungsideologie dem prüfenden Blick aussetzt.“<sup>234</sup> Letzterer Gedanke noch einmal mit anderen Worten: Es ist gerade die „Institutionenkritik“ der Moderne, die Reflexion des Kunstwerks als Medium eines selbstreferenziellen oder – wie es Enwezor nennt – tautologischen

---

<sup>229</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>230</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>231</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>232</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>233</sup> Enwezor 2000b, S. 43.

<sup>234</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

Systems, die den nächsten erforderlichen Schritt, die Überschreitung der Tautologie und die Kontextualisierung in jenem erweiterten Horizont globaler Diskursvielfalt, durch den das Milieu der Postkolonialität geprägt wird, verhindert. Umgekehrt kann aus der Sichtweise des Postkolonialismus, wie ihn Enwezor formuliert, das einzelne Kunstwerk, ja die Ausstellung als Innehalten der dynamischen Prozesse postkolonialer Modellierung verstanden werden. Die Documenta 11 liesse sich in diesem Sinn als eine „Akkumulation von Passagen lesen, als eine Kollektion von Augenblicken, von verstrichener Zeit, die zu Räumen wird, welche die endlose Verknüpfung von Welten, Perspektiven, Modellen, Gegenmodellen und Denkweise [!], die das künstlerische Subjekt konstituieren, für eine betrachtende Öffentlichkeit wiederbeleben.“<sup>235</sup>

Die „kritischen Räume“ der Documenta 11 dürfen deshalb keine Orte „der Normalisierung oder Uniformierung sämtlicher künstlerischen Visionen auf ihrem Weg zur institutionellen Beatifikation“<sup>236</sup> sein, sondern „Foren engagierter ethischer und intellektueller Reflexion über die Möglichkeit des Neudenkens historischer Verfahren zu sehen, die in der Tat Teil eines widersprüchlichen Erbes grosser Schlussfolgerungen sind.“<sup>237</sup>

Kunst soll zwar weiterhin irritieren, „vorgefertigte Paradigmen“ in Frage stellen<sup>238</sup>, aber nicht im Sinne einer provokativen Strategie, die das Publikum aus vermeintlicher Rückständigkeit und Lethargie aufrütteln will, sie soll vielmehr durchaus „ernsthaft und erbaulich“ sein.<sup>239</sup> Dazu muss die Kunst in gewisser Hinsicht befreit werden, befreit von ihren Befreiern sozusagen, ihr müssen die Kontexte zurückgegeben werden, „aus denen die zeitgenössische Kunst entgegen jeder Weisung hervorgeht und eine stille Auflehnung artikuliert, die schwierig zu assimilieren ist und doch auf ganz natürliche Weise an bestimmte altbewährte Paradigmen kritischer Kunst anknüpft.“ Obwohl aufklärerisch und politisierend, soll die Ausstellung „nichts Ereiferndes“ haben<sup>240</sup>, d.h., die Ausstellung bietet keinerlei „Agitprop Raum [.], wo all das notwendige Aufhebens um den Wandel gemacht wird, um dann ausrangiert zu werden, wenn die Style Watcher einen neuen und noch aufregenderen Stil ausgemacht haben.“<sup>241</sup> Politik und Ästhetik sollen in der Ausstellung durchaus zur Synthese gebracht werden, aber nicht,

<sup>235</sup> Enwezor 2000b, S. 42.

<sup>236</sup> Enwezor 2000b, S. 43.

<sup>237</sup> Enwezor 2000b, S. 43.

<sup>238</sup> Enwezor 2000a, S. 86.

<sup>239</sup> Enwezor 2000a, S. 85.

<sup>240</sup> Enwezor 2000a, S. 85.

<sup>241</sup> Enwezor 2000a, S. 86.

indem „die Politik auf die Basis der Ästhetik“<sup>242</sup> gestellt wird. „Das politische Moment als solches pulsiert sozusagen während der Ausstellung unter der Haut, und zwar dergestalt, dass sich ein sinntragendes Engagement für all die Fragen einstellen kann, die in jedem gegebenen Arbeitsumfeld aufgeworfen werden. [...] Die Poetik dieser Ausstellung besteht nicht darin, dass man einfach eine Verschmelzung von Poetik und Politik vornimmt. Vielmehr handelt es sich um eine Poetik der Mehrung und Vielfalt [...].“<sup>243</sup> Und: „Es ist nicht an uns, eine »politisch korrekte« Geste zu vollführen, es geht vielmehr darum, sich mit einer Realität auseinander zu setzen, die wesentlich komplexer ist als Sartres unerbittliche und anschauliche Gegenüberstellung [...].“<sup>244</sup>

#### *2.4 KünstlerInnenauswahl der D11*

Die Auswahl der künstlerischen Positionen entspricht den Zielsetzungen Enwezors. Es werden nicht einfach „politische“ Kunstwerke gezeigt, sondern solche, die, wie Enwezor treffend sagt, die „Bedingungen von Lebenserfahrungen als Skulptur gesellschaftlicher Existenz interpretieren“, und die „keinen regulativen Bezug zu formalen Institutionen künstlerischer Rezeption haben.“<sup>245</sup> Durch sie entsteht eine Art „öffentlicher Skulptur, die auf dem kritischen Beistand und der Basis der zivilen Gesellschaft beruht und nicht auf den Mustern kritischen Widerstandes der sogenannten institutionellen Kritik.“<sup>246</sup>

Eine besondere Erwähnung finden KünstlerInnen, die in Kollektiven arbeiten und – in Verbindung mit der Produktion öffentlicher Skulpturen - so in die Nähe eines Kunstbegriffs kommen, der sowohl postkolonialen als auch poststrukturalistischen Vorstellungen von Kunst als einer Produktionssphäre auf dem „Feld der kulturellen Produktion“ (Bourdieu) nahe kommen. Enwezor unterscheidet zwischen zwei künstlerisch arbeitenden Kollektiven. Die einen kommen „aus der Tradition der marxistischen und sozialistischen Praxis der siebziger und achtziger Jahre [...], deren bezeichnende Praktiken und Arbeiten in der Tat zum einen auf den stringenten und kritischen Begriffen institutioneller Kritik beruhen und zum anderen auf subjektiven Widerstandsmustern, welche die Gesellschaft der Kontrolle zu ihrem Hauptziel machen (wobei im wesentlichen antidiktatorische, schwule und feministische Positionen als regulative ideologische Untermauerung der Arbeiten

<sup>242</sup> Enwezor 2000a, S. 85.

<sup>243</sup> Enwezor 2000a, S. 85.

<sup>244</sup> Enwezor 2000a, S. 86.

<sup>245</sup> Enwezor 2000a, S. 89.

<sup>246</sup> Enwezor 2000a, S. 89.

fungieren).<sup>247</sup> Deren Kritik richtete sich gegen die „individuelle Urheberschaft und den Warenstatus einzigartiger Werke. [...] Diese Gruppen haben ein starkes Interesse am alltäglichen politischen, sozialen und kulturellen Engagement ihrer Zeit.“<sup>248</sup>

Die anderen Kollektive (zu denen Enwezor die hier untersuchte Gruppe „Park Fiction“ zählt) arbeiten „keinesfalls auf der Basis institutioneller Kritik [...] noch nach dem leidenschaftlichen Muster marxistischer Analysen von Macht-, Produktions- und Wertverhältnissen, sondern auf der Basis der Pluralität von Wissenskreisläufen als Vektoren, die eine neuartige ethische, politische, gesellschaftliche, kulturelle Sphäre künstlerischer Intervention und Invention definieren.“<sup>249</sup>

Ob einzeln, im Kollektiv oder vernetzt arbeitend, entscheidend für die Auswahl einer Position war nicht, ob sie die politischen Vorstellungen des Kuratorenteams plakativ zur Anschauung bringt, sondern erstens, ob sie „uns über andere Kunsttraditionen berichten, über neue Horizonte und Arbeitsmöglichkeiten, Produktionskontexte, Verschaltung des Künstlerischen mit dem Diskursiven, Momente der Schönheit und der Nichtübereinstimmung in Grundsatzfragen [...]“<sup>250</sup>, zweitens, ob sie sich „über ihre eigenen Bedingungen bewusst“<sup>251</sup> und „welches [...] die Bedingungen solcher Produktionen“ waren<sup>252</sup>, welche Leute „diese Vorstellungen für wen produzieren“<sup>253</sup> und wie versucht wird, „sie auf allumfassende, aber doch ernsthafte Weise zu integrieren“<sup>254</sup>.

Das führte zur Präferenz für dokumentarische Praktiken, für einen „dokumentarischen Stil“, obwohl damit „andere künstlerische Ausdrucksformen nicht als falsch verurteilt werden“.<sup>255</sup>

Unabhängig vom Medium, mit dem die KünstlerInnen arbeiteten, war es dem Kuratorenteam wichtig, „dem Künstler einen Ort des Respekts, der Konzentration zu übergeben, der es gestattet, die Arbeit unter all ihren ernstzunehmenden Aspekten zu betrachten. Wobei es nicht um unnötig Spektakuläres oder um Grösse

---

<sup>247</sup> Enwezor 2000a, S. 89,90.

<sup>248</sup> Enwezor 2000a, S. 90.

<sup>249</sup> Enwezor 2000a, S. 90.

<sup>250</sup> Enwezor 2000a, S. 85.

<sup>251</sup> Enwezor 2002c.

<sup>252</sup> Enwezor 2000a, S. 86.

<sup>253</sup> Enwezor 2000a, S. 86.

<sup>254</sup> Enwezor 2000a, S. 86.

<sup>255</sup> Enwezor 2002c.



geht, was nicht selten bei umfangreichen Ausstellung [!] zur Falle wird. Grösse ist in der Ausstellung nicht räumlich, sondern eher in systematischem und konzeptuellem Sinne zu verstehen. Es geht eher um einen vorübergehenden Zustand, um die kritischen Unbeständigkeiten der das Werk bestimmenden Logik und um die Begeisterung, mit der diese Logik präsentiert wird, als fortwährendes analytisches Ticken im Korpus der gesamten Ausstellung [...].“<sup>256</sup>

### **3. Kunst als kontrapunktische Wissensproduktion (Sarat Maharaj)**

#### *3.1 Die Kunst als Schredder wissenschaftlicher Systeme*

Sarat Maharaj, Co-Kurator, konstatiert in seinem Aufsatz für den Katalog der Plattform5 – in Weiterentwicklung der Vorgabe Enwezors – , „die Räume der *Documenta 11* [seien] [...] als Foren engagierter ethischer und intellektueller Reflexion über die Möglichkeit des Neudenkens historischer Verfahren zu sehen [...]“<sup>257</sup>, die Sichtweise der Kunst „als eine[...] Form der Wissensproduktion.“<sup>258</sup> Kunst produziert Wissen, indem sie „völlig neuartige Erfahrungen, neue Vorstellungen, neue Arten von Subjektivitäten“ produziert.“<sup>259</sup> Sie sei durch „eine Art ultraschneller Verzögerung“ charakterisiert. „Auf den ersten Blick scheint ihre Praxis in Einklang mit der Hochgeschwindigkeitstechnik der souveränen, weitreichenden Wissenssysteme von Philosophie, Naturwissenschaften und Gesellschaftstheorie zu stehen. Doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich ihre Diskrepanz. Die Kunst beharrt auf Aufschub, hält auf Distanz, lässt sich nicht darauf ein, Elemente dieser Wissenssysteme einfach mimetisch zu spiegeln. [...] Die Kunst ist weniger [...] ein Replikator als ein Schredder für vorgegebene Theorien – ein *Détournement* der Wissenssysteme.“<sup>260</sup> Prototypisch sieht Maharaj diese Schredder-Funktion in der „Color Wheel Series“ von Adrian Piper umgesetzt, in der „westliche“ Wahrnehmungskonzeptionen mit denen der indischen Philosophie konfrontiert werden.<sup>261</sup>

<sup>256</sup> Enwezor 2000a, S. 86.

<sup>257</sup> Enwezor 2002, S. 43.

<sup>258</sup> Maharaj, Sarat, „Xeno-Epistemics. Ein provisorischer Werkzeugkasten zur Sondierung der Wissensproduktion in der Kunst und des Retinalen“, in: *Documenta 11\_Plattform5* [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002 (Maharaj 2002a), S. 71-84, S. 71.

<sup>259</sup> „Fragen an die kartesianische Logik oder: ›Bisweilen müssen wir versuchen, aus der Verbannung auszubrechen‹. Amine Haase sprach mit Sarat Maharaj“, in: *Kunstforum International*, Bd. 161, August-Oktober 2002 (Maharaj 2002b), S. 93-99, S. 93.

<sup>260</sup> Maharaj 2002a, S. 95.

<sup>261</sup> Siehe Zweiter Teil, Kap. III.

In – gewissermassen reziproker – Anlehnung an Poincarés Versuch, nicht-dreidimensionale in dreidimensionale Geometrie zu übersetzen<sup>262</sup> und Duchamps Umsetzung dieses Verfahrens in dem Werk „Le Grand Verre“ (1911-1921), mit dem Ziel, „Abgrenzungen und Unterscheidungen aufzulösen, die die Substantive, Adjektive, Adverbien in den kontinuierlichen Fluss der Gedanken und Erfahrungen einschieben“<sup>263</sup>, bestimmt Maharaj das Schreddern als Versuch, von der „dreidimensionalen Syntax [des Gedankenflusses / M.D.] loszukommen, von der Logik der Festkörper und geradlinigen Gebilde hin zu Kontinuität, Bewegung, dem Strömen des Raums, dem Fluss der Zeit“ zu gelangen, zu einer „fliessenden, aggrammatischen“ Sprache.<sup>264</sup> Das klingt sehr nach einer Neuauflage der Bergsonschen Lebensphilosophie und in der Tat ist Maharaj nicht abgeneigt, an Bergsons „kreationistischer Absicht“<sup>265</sup> anzusetzen, wonach „Evolution, Entstehung und Kreativität nicht bloss der programmierte Ablauf eines vorgegebenen Skripts ohne Raum für unvorhersehbare Entwicklungen, Abweichungen, Zufälle sind.“<sup>266</sup>

### *3.2 Drei Faktoren im Raum der gegenwärtigen Kunst*

Wie aber würde „eine »andere« ästhetische Geometrie aussehen“?<sup>267</sup> Maharaj nennt drei Faktoren, die die gegenwärtige Situation der Kunst bestimmen.

Der erste Faktor sei die Überwindung des traditionellen Claims der Kunst. Das betrifft sowohl die Formen als auch die Orte der künstlerischen Produktion. Neuartige Formen würden die abgesteckten Vorstellungen von traditioneller Kunst weiterentwickeln „hin zu Ereignissen, Wellen, Dauerhaftigkeit und Erosion, während zugleich zahllose Orte der künstlerischen Produktion in Afrika, Asien und anderswo auf der Landkarte erscheinen. In Entwicklungen in China, Südafrika, Indien, Nigeria – an Orten, wo aus einer extrem prekären Situation heraus etwas Neues entsteht – zeichnen sich neuartige Praktiken, Modelle und Experimente ab,

<sup>262</sup> Maharaj bezieht sich auf Poincaré, Henri, *Science et hypothèse*, Édition Flammarion, Paris 1902, dt. Ausgabe: *Wissenschaft und Hypothese*, übers. von F. und L. Lindemann, 3. verb. Auflage, Leipzig, 1914, S. 42-44.

<sup>263</sup> Maharaj 2002a, S. 71.

<sup>264</sup> Maharaj 2002a, S. 71.

<sup>265</sup> Maharaj 2002a, S. 71.

<sup>266</sup> Maharaj 2002a, S. 71. Maharaj bezieht sich auf: Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris 1907, dt. Ausgabe: *Schöpferische Entwicklung*, übers. von Gertrud Kantorowicz, Jena 1912, sowie auf Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris 1966, dt. Ausgabe: *Bergson zur Einführung*, übers. von Martin Weinmann, Edition SOAK im Junius-Verlag, Hamburg 1989.

<sup>267</sup> Maharaj 2002a, S. 71.

von denen so manche unter den Bedingungen des Galerien- und Museumsbetriebs kaum zur [als?] Kunst erkennbar wären.<sup>268</sup> Auch wenn sie nicht nach Kunst aussehen, sie „zählen als Kunst“<sup>269</sup>: „[K]urzfristig aufblitzende interdisziplinäre Untersuchungen, transitive, zufallsbestimmte kognitive Erkundungen, verstreute Interaktionen, imaginäre Archive, epidemiologische Statistiken, Fragebögen und Berichte, Wirbel und Turbulenzen, denen kein Skript zugrunde liegt.“<sup>270</sup>

Sie entspringen und durchmessen das Visuelle, wenngleich sie „nicht unbedingt an das Retinale gebunden“ sind.<sup>271</sup> Das Retinale sei, so erläutert Maharaj, Bezug nehmend auf Duchamp, „das Phänomen, dass in der visuellen Erfahrung inhärente intellektuell-konzeptuelle Prozesse kurzgeschlossen werden.“<sup>272</sup> Die Verbindung zum visuellen Kortex werde abgeschaltet. Der Seh-Denk-Akt reduziere sich auf die oberflächliche Reizung der Augen, die Stimulierung der Nervenenden. Für Duchamp, „bezeichnete der Retinalismus die Vorherrschaft des »starren Blicks« der schieren Visualität, das Abschalten der aktiven, kognitiven Dimension der Wahrnehmung. Er antwortete darauf mit der Entwicklung eines antiretinalen Standpunkts – der Möglichkeit einer Kunst der grauen Zellen mit Hilfe von Gehirnfakten, Bewusstseinsdaten und Hirnströmen.“<sup>273</sup>

Zweiter Faktor seien die äusseren Bedingungen der Kunst, die „Globalisierung“ als „Schauplatz ultraschneller kultureller Übersetzung.“<sup>274</sup> In der Verschmelzung und Kollision verschiedener Kulturen bilde sie einerseits eine Tendenz zur Standardisierung aus – „[...] eine Logik der Gleichheit [...]“ – und andererseits eine Tendenz zur Produktion von Differenzen.<sup>275</sup>

Der dritte Faktor sei der Ort, besser: die Instanzen, von der die künstlerische Wissensproduktion ausgehe. Es gäbe neuartige „epistemologische Maschinen“<sup>276</sup>, die in einem endlosen Prozess des „Überarbeiten[s], Anpassen[s], Verwerfen[s] und Wieder-von-vorn-Beginnen[s]“<sup>277</sup> entwickelt würden. Die Mannigfaltigkeit von „Modalitäten des Sehens-Denkens-Fühlens-Erfassens“ gehe bis zu

<sup>268</sup> Maharaj 2002a, S. 71,72.

<sup>269</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>270</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>271</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>272</sup> Maharaj 2002a, S. 77.

<sup>273</sup> Maharaj 2002a, S. 77. Maharaj verweist auf: Duchamp, Marcel, „À l’infinitif“, in: Duchamp du signe. Écrits, Éditions Flammarion, Paris 1976, dt. Ausgabe: „Im Infinitiv“, in: Duchamp, Schriften, Bd. 1., übers., kommentiert und hg. von Serge Stauffer, Zürich, 1981, S. 35-104.

<sup>274</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>275</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>276</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>277</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

„nichtdiskursiven Apparaten, in denen das Visuelle mit akustisch-taktil-somatischen Registern interagiert.“<sup>278</sup> Maharaj bezeichnet sie einerseits als Xeno-Instrumentarium, Werkzeuge, die das Wissen über „das Andere“, „das Fremde“, „Unbekannte“ ermöglichen, andererseits als „paraepistemische Sondierungen“, „kunstethische Werkstätten, die Optionen und Potenziale produzieren, um sich aktiv in den Lauf der Dinge einzumischen.“<sup>279</sup>

### 3.3 Eine „Ethik-Epistemik der Differenz“

Maharaj betont, dass KünstlerInnen diese Produktionsweise eigentlich „seit ewigen Zeiten“ praktizieren.<sup>280</sup> Wodurch unterscheidet sich die Kunst in Zeiten der Globalisierung? Zum einen, so Maharaj, in der Änderung des kuratorischen Blickwinkels auf Kunst. Mit Foucault könnte die erforderliche Veränderung des Blickwinkels als Neuverortung des Kunst-Diskurses in einem modifizierten System im Zusammenhang mit der Verschiebung sozialer Kräfteverhältnisse interpretiert werden. Immer noch würden die visuellen Künste innerhalb der offiziellen Wissenssysteme nicht als Wissensproduktion angesehen, „sondern eher als etwas, das weniger ist als Wissen, das lediglich mit gewissermaßen präkognitiven Elementen zu tun hat.“<sup>281</sup> Es sei Aufgabe des Autors als Kurator der Documenta 11 gewesen, künstlerische Aktivitäten „so zu verstehen, dass diese Arbeitsweise den gleichen Wert bekommt, wie ihn die anderen systematischen Wissenssysteme besitzen. [...] Es ist ein Wissen, das durch das Netz der normalen Wissenssysteme schlüpft und häufig als so unwichtig, trivial, zweitrangig oder einfach so winzig angesehen wird, dass man nicht einmal Notiz davon nimmt.“<sup>282</sup>

Dabei geht es nicht so sehr darum, die in der Tradition der Aufklärung operierende *episteme* durch ein anderes Wissenssystem zu ersetzen. „Es geht nicht darum, eine

---

<sup>278</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>279</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>280</sup> Maharaj 2002b, S. 94. Der D11-Kurator Carlos Basualdo betont in einem Interview, dass in Europa die Verbindung von Kunst und anderen gesellschaftlichen Vorgängen selbstverständlicher als in anderen Teilen der Welt sei, dass aber die D11-Kuratoren in Wahrnehmung der globalen Verantwortung darauf hätten beharren müssen, den Konnex zwischen Kunst und Politik besonders herauszustellen – auch auf die Gefahr hin, in Kassel offene Türen einzurennen. Siehe: „Ein kollektiver Prozess, oder: es geht nicht darum, wo wir herkommen, sondern wo wir ankommen. Amine Haase im Gespräch mit Carlos Basualdo“, Kunstforum International Bd. 161, August – Oktober 2002 (Basualdo 2002), S. 101-105, S. 102.

<sup>281</sup> Maharaj 2002b, S. 94.

<sup>282</sup> Maharaj 2002b, S. 94,95. Maharaj führt seine Vorstellungen am Beispiel des auf der D11 gezeigten Werks von Adrian Piper, einer Auswahl der „Color Wheel Series“ aus, die weiter im 2. Teil, Kap. III.2 diskutiert werden.

Sache gegen die andere auszuspielen, sondern darum, zwei Forschungsstränge miteinander zu verbinden, um die Grenzen des aufklärerischen Begriffs von Vernunft, Modernität, Entwicklung, Fortschritt und Identität aufzuzeigen und dessen Enge in Frage zu stellen. Und zwar soll das im Lichte der Fragestellungen innerhalb dieser Tradition geschehen [...]“<sup>283</sup>

Die soziale Basis dieser Infragestellung sind die im postkolonialen Prozess sich artikulierenden Subjektivitäten, oder, wie Maharaj sagt: Die Neubestimmung der modernen Tradition „soll wiederum mit der weiter gefassten Erfahrung in jungen, aufstrebenden Gegenden der Welt verbunden werden, wo diese Fragen auf ungestüme Weise gelebt und gestellt werden.“<sup>284</sup> Noch einmal anders: Es geht nicht darum, „die europäische Welt des kartesianischen Gefüges beiseite“ zu lassen.<sup>285</sup> „Wir sagen vielmehr: verbindet euch mit all jenen Menschen ausserhalb von Europa, stellt diese Fragen, werft diese Probleme auf und bringt sie in Verbindung mit Denkern und Praktikern in Europa, welche die kartesianische Logik bereits in Frage gestellt haben. Man denke an Duchamp, an die anti-kartesianischen Expressionisten, die Post-Strukturalisten, an James Joyce, an Samuel Beckett. Im europäischen Kontext hat diese Hinterfragung also bereits stattgefunden.“<sup>286</sup>

Die Neubestimmung der Kunst von dieser Warte, von einem Ort der Erfahrung, der von der Moderne verdrängt und ausgeschlossen wurde, kann auch als Transformation oder Übersetzung gefasst werden. Wie bei jeder Übersetzung bleibt ein Rest, etwas, das im Akt der Übersetzung verloren geht, eine „Nichtübereinstimmung der verschiedenen semantischen Ebenen.“<sup>287</sup> Um diesen Rest geht es Maharaj, er ist der Spalt in den Beziehungen zwischen den Rollen, die Postkolonisten/Globalisierer und Postkolonisierte sich zuschreiben. Er wird zum Ausgangspunkt des Neuen, oder, so Maharaj: „Dieser Rest enthält das Potenzial der Veränderung.“<sup>288</sup>

Den angemessenen Begriff entlehnt Maharaj der Jahrhunderte langen Praxis ehemaliger Sklaven in der Karibik im Umgang mit der Welt des „Westens“: „Kreolisierung“. Dieses „kreolisierende, disseminierende“<sup>289</sup> Verfahren hat seinen Gegner in der reduktionistischen Form der Übersetzung des globalisierenden

---

<sup>283</sup> Maharaj 2002b, S. 95.

<sup>284</sup> Maharaj 2002b, S. 95.

<sup>285</sup> Maharaj 2002b, S. 95.

<sup>286</sup> Maharaj 2002b, S. 95.

<sup>287</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>288</sup> Maharaj 2002a, S. 72.

<sup>289</sup> Maharaj 2002a, S. 73.

Kontextes, die „gemäss der unverrückbaren Norm des Äquivalenzgesetzes, [...] alle Differenzen mit der Dampfwalze einebnen. [...] Bei der Globalisierung haben wir keine vorgegebene gemeinsame Grundlage, sondern nur das, was sie hinterlässt – ein Terrain, das fast gänzlich von ihren Interessen und ihrer Macht [von der reduktionistischen, ‘imperialen’ Übersetzung / M.D.] überformt ist. »Andere« Kulturen, auf die sie trifft, werden einer einseitigen Dekodierung unterworfen, ihre Elemente ausschliesslich auf dem Fundament der Eigenlogik der Globalisierung intelligibel gemacht. Was nicht in ihren epistemischen Rahmen passt, wird nicht mehr als ein bedeutungsvoller »Rest« betrachtet, mit dem man sich auseinander setzen muss, sondern ausgeschlossen, verworfen.“<sup>290</sup> Selbst die verständnisvolleren Akteure auf der Bühne der Globalisierung – Maharaj nennt die Europäische Union und die United Nations – „neigen zu einer aufgeklärten Toleranz, die unterschiedliche Kulturen in ein und demselben Rahmen, auf ein und derselben Konvergenzebene platzieren möchte. [...] Eine Ebene, in der kein Rahmen über dem anderen steht, muss nicht unbedingt eine ozeanische Grenzenlosigkeit implizieren. Es geht eher darum, dass »alle Seiten« abgeschwächt werden, bis zum kritischen Punkt des Zerfalls [...]“<sup>291</sup> des Zerfalls der „Hauptstütze des Äquivalenzgesetzes“, der Unterscheidung zwischen „Selbst“ und „Anderem“. Sie muss den Weg freimachen „für eine wechselseitige und reflexive Kontaminierung. Das heisst für ein Gespräch darüber, die Andersheit zu »kennen« und zu »leben«, ohne sie mit seinem eigenen Rahmen zu verletzen – eine Ethik-Epistemik der Differenz.“<sup>292</sup>

Dieser Raum der wechselseitigen Kontaminierung als öffentlicher „muss immer wieder affimiert, seine Durchlässigkeit durch jeden Akt des Gehens, Wanderns und Umherstreifens neu energetisiert werden. [...] Jedesmal, wenn ein anderer Faktor hinzukommt, verändert sich die Gesamtform dieser Vernetzung – ein endloser Prozess des Emanierens, Kristallisierens und Verflüchtigens. Er verkörpert die Idee der Demokratie als eines veränderlichen, nicht in Zahlen erfassbaren, ja sogar »unrealisierbaren« Konstrukts, statt als Herrschaft der algebraischen Mehrheit, als Aufsummierung von Wählerstimmen, die repräsentiert werden müssen. Er betont die pulsierende, permanent neu konfigurierte Vernetzung von nichttotalisierbaren Verschiedenheiten – ähnlich wie Negri und Hard die »Multitude« als Gegenpol der Globalisierung sehen.“<sup>293</sup> Dem Zufall, wenn man ihn als Abwesenheit eines „Skripts“ definiert, kommt dabei grosse Bedeutung zu. Die von Maharaj so

<sup>290</sup> Maharaj 2002a, S. 73.

<sup>291</sup> Maharaj 2002a, S. 74,75.

<sup>292</sup> Maharaj 2002a, S. 75.

<sup>293</sup> Maharaj 2002a, S. 74,75.

genannte „rhizomatische Gegenepistemik“ verdankt sich überraschenden Begegnungen, zufälligen Verbindungen in einer „kreuz und quer verlaufende[n], mäandrierende[n] Bewegung.“<sup>294</sup> Für die Ebene der Begegnung verwendet Maharaj den von Deleuze/Guattari geprägten Begriff des Plateaus, deren negative Folie die „westlichen Modelle“ von Aktivität seien, einer Aktivität, „die sich bis zur Klimax steigert, um dann erschöpft, ausgepumpt abzufallen.“<sup>295</sup>

Das westliche Modell der kognitiven Evolution kann seine Dynamik zwischen Aufstieg, Klimax und Erschöpfung (welcher Kreislauf an die hegemonialen Kreisläufe kapitalistischer Ökonomie und Erotik erinnert) nur um den Preis der Reduktion oder besser Exklusion der „alltäglichen“ Erfahrungen aufrecht erhalten. Unter Hinweis auf Bergson meint Maharaj, „[d]ie konzeptuell-intellektuellen Denkweisen neig[t]en dazu, sich in der Perfektionierung ihrer Systeme zu verfangen, sie würden so zu hoch entwickelten Präzisionsinstrumenten, die jedoch kaum noch Bezug zur Erfahrung der Differenz und der Dauer haben.“<sup>296</sup> Das Wissen, das sie verdrängten, würde als „Nichtwissen“ bezeichnet.

Ist dieses „Nichtwissen“ Kunst? Kreativität die Nachtseite der Wissenschaft? Es ist nicht erst seit Bergson, dass Intuition als metonymisch fungierende Kategorie des Kreativen die Gleichbehandlung mit dem Intellekt oder dem rationalen Bewusstsein fordert. Neu ist, dass diese Forderung nicht mehr nur aus dem Inneren der okzidentalistischen Kultur gestellt wird, sondern von seinem Rand, und dass die Peripherie sich des „Nichtwissens“ in einer ganz anderen Dimension bedienen kann, als es im Innern möglich war. Und neu ist schliesslich, dass die Kräfte, die Subjektivitäten der (postkolonialen) Peripherie beginnen, die Zitadellen des abendländischen Wissens zu erobern und von ihren Zinnen den KünstlerInnen (und zwar in der Hoffnung, dass KünstlerInnen, insofern sie schon immer mit dem „Nichtwissen“ operiert haben, geeignete Verbündete darstellen) die Hand reichen, gemeinsam ins Herz der postkolonialen Welt einzudringen, um endlich eine epochale Richtungsänderung der kulturellen Evolution zu erzwingen.

---

<sup>294</sup> Maharaj 2002a, S. 75.

<sup>295</sup> Maharaj 2002a, S. 75. Maharaj verweist auf Deleuze, Gilles und Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, dt. Ausgabe: *Tausend Plateaus*, Kapitalismus und Schizophrenie, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Vouilé, Berlin, 1992 (Deleuze/Guattari 1992) und als Gegensatz: Barthes, Roland, *Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt a.M., 1982.

<sup>296</sup> Maharaj 2002a, S. 80. Der Autor bezieht sich auf: Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, 1907, dt. Ausgabe: *Schöpferische Entwicklung*, übers. von Gertrud Kantorowicz, Jena, 1912, S. 276-371.

#### 4. Kunst als Enzyklopädie (Carlos Basualdo)

Fokussiert der Beitrag von Maharaj eher die epistemische *Alternative*, die in künstlerischer Kreativität virulent ist, so beschäftigt sich Basualdo mit dem epistemischen *Rahmen* einer solchen Kunst, die über ihre angestammten Grenzen hinweg operiert. Die neue epistemologische Ordnung, wie sie Basualdo vorschwebt, wird in seinem Aufsatz allerdings nur in den denkbar knappsten Umrissen gezeichnet. Da er jedoch einige wichtige Hinweise auf eine zukünftige Neugestaltung der Beziehungen zwischen Künsten und Wissenschaften enthält, soll er hier eingehender referiert werden. „Man würde gerne eine neue Welt erschaffen“, räsoniert Basualdo, „eine Welt, in der die Arbeit der Kunst verstanden würde als ein Eingang in das Denken über die Komplexität dieser Welt, widergespiegelt in Bildern.“<sup>297</sup> Dies sei jedoch (zur Zeit?) unmöglich. Was die Documenta leisten kann, sei Desillusionierung. Es gehe darum, die Sicherheit der Dichotomien: Original - Kopie, Weiss - Schwarz, Nord - Süd zu erschüttern. „Zu diesem Zweck [...] müssen wir notwendigerweise die europäische Vorstellungswelt einen Moment lang verlassen und die Fabel der Ursprünge aufgeben, um die Dinge aus einer Perspektive zu beschreiben, die den vorherrschenden Kanons und Diskursen vielleicht etwas weniger verpflichtet ist.“<sup>298</sup> Es geht um eine „Geschichte der Differenzen [...], die den Status der Archäologie eines vorurteilslosen und umfassenden Blickes anstrebt.“<sup>299</sup>

Ausgangspunkt der Argumentation ist die Charakteristik der D11 als ein Ort, in der Enzyklopädie und Spiegel zusammenkommen. Dabei fungiert die Enzyklopädie als ein Archiv von Spiegeln. Das wird in mehreren Formulierungen deutlich, wie z.B. dort, wo Basualdo seine spezifische Enzyklopädie/Spiegel-Figur gegen das konventionelle Spiegel-Verständnis abgrenzt: „Der Spiegel erschreckt uns und fasziniert uns doch; er zeigt uns eine Welt, die aus entsetzlichen Bildern, aber auch aus unaufhörlichen Hoffnungen und prometheischen Anstrengungen besteht. [...] Es gibt eine Ethik der Spiegel, die nicht mit der unbestreitbaren Wahrhaftigkeit ihres Abbildens gleichzusetzen ist. Es handelt sich vielmehr um die freundliche Art, mit der sie das ihnen Fremde und Andersartige aufnehmen, uns darbietend, was nicht zu uns gehört [...]. Vielleicht ist die Enzyklopädie – unvollständig, aber präzise sowohl in ihrem Bestreben nach Ordnung als auch in ihrem fragmentarischen Charakter – das Artefakt, durch das wir uns dieser Bilder und des

<sup>297</sup> Basualdo, Carlos, „Die Enzyklopädie von Babel“, in: Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002 (Basualdo 2002), S. 57-62, S. 57.

<sup>298</sup> Basualdo 2002, S. 57.

<sup>299</sup> Basualdo 2002, S. 57.



Gebietes, das sie definieren, zu bemächtigen suchen [...].<sup>300</sup> Und indem auf die Schwierigkeiten der Verknüpfung von Bild und Archiv in der Enzyklopädie hingewiesen wird, heisst es: „In den letzten Jahren scheinen die Bilder allzu nahe gekommen zu sein. So nah, dass es keinen Spiegel zu geben scheint, der sie widerspiegeln, keine Enzyklopädie, die sie reflektieren könnte. Das macht es notwendig, einen Abstand zu ersinnen, aus dessen Perspektive die Bilder das Bedeutungsgefüge wiedererlangen, das ihnen Leben verleiht – oder der ihnen erlaubt, ihre zukünftigen Bedeutungen zu entwickeln.“<sup>301</sup>

Enzyklopädie als ordnendes Artefakt, das die Welt der Bilder auf eine gewisse (leider nicht ausgeführte Weise) auf Abstand bringt und sie damit als Bilder der Welt restituiert, die die Welt erkennen lassen – das ist eine Facette des Vorschlags von Basualdo; das Artefakt als Enzyklopädie, die das Fremde und Andersartige in das epistemische Archiv aufnimmt – das ist eine zweite. In Letzterem wird der Wert des Epistemischen auch als Ort, als Standort, als Position der Fremdheit betont: „Einem Gebiet nicht anzugehören scheint die zwingende Voraussetzung für jene zu sein, die es mit geringst möglicher Last an Vorurteilen bereisen wollen, weshalb man vielleicht sagen kann, dass der Status des Fremdseins die geheime Waffe des Enzyklopädisten ist.“<sup>302</sup>

Die Enzyklopädie wird an anderer Stelle als „(eine) fragmentarische Sammlung von Archiven ohne Ursprung“ bezeichnet, eine Sammlung, „die versucht, die fortwährende Arbeit der Differenz minutiös aufzuzeichnen. Weit entfernt von der Autonomie der Kunst oder dem doppelsinnigen Vergnügen an der Form um der Form willen, führen uns die prägenden Bilder der Enzyklopädie der *Documenta 11* beharrlich zu den Ereignissen der Welt, mit denen sie sich vermischen. Im schillernden Glanz der Enzyklopädie verschwimmen die Grenzen zwischen Archiv und Werk, zwischen Dokument und Monument.“<sup>303</sup>

Vier weitere Bestimmungen werden eingeführt, um die Enzyklopädie/Spiegel-Figur näher zu definieren, und es fällt nicht ganz leicht, sie aus ihrer rhetorischen Verwirbelung zu separieren: Drittens, so kann interpretiert werden, folgt die Sammlung der Archive weder einer transzendentalen noch einer selbstreferenziellen Prämisse; ihre Aufgabe ist die Dokumentation der Arbeit der Differenz. Diese macht – viertens – die „Ereignisse der Welt“ les- und deutbar,

---

<sup>300</sup> Basualdo 2002, S. 57.

<sup>301</sup> Basualdo 2002, S. 62.

<sup>302</sup> Basualdo 2002, S. 57.

<sup>303</sup> Basualdo 2002, S. 58.

indem sie, wie weiter oben ausgeführt, in einer besonderen, nicht weiter bestimmten Weise der Dokumentation die „Tiefenschärfe“ der Bilder wieder herstellt. Fünftens: Die Enzyklopädie dokumentiert Interventionen in die Ereignisse, Interventionen, die, sechstens, als Dokumentationen erneut zu Interventionen werden, auf diese Weise die Ebenen der Präsenz und der Repräsentation vermischend. Enzyklopädie im Sinne Basualdos unterläuft das Prinzip Ausstellung im Kontext des Systems Kunst und gewinnt, gerade im Verzicht auf Autonomie, oder positiv: in der Beschränkung auf eine temporäre, relationale Distanzierung, eine engere Anbindung an die „Ereignisse“.

Es klingt in der Abstandnahme von der Autonomie der Kunst und „dem doppelsinnigen Vergnügen an der Form um der Form willen“ schon an, dass der Funktionswechsel des Systems „Ausstellung“ aus der Kritik an der institutionellen Praxis von Kunst, Kunstkritik und -geschichte gewonnen wurde. Insbesondere wird die erzählende Verknüpfung von Kunstwerken zur Kunstgeschichte kritisiert, die dadurch zur „fantastische[n] Wissenschaft“ werde<sup>304</sup> – linear strukturiert, aus agonistischen Genealogien konstruiert – im Kampf entstanden mit dem „imaginären Vater“: „Ödipus als Masseinheit“.<sup>305</sup>

Die Ausstellungsstrategien folgen nach Basualdo diesem Muster und führen zur „Festsetzung eines künstlerischen Kanons und Inszenierung von Einschluss- und Ausschlussmechanismen [...]“<sup>306</sup> Dadurch werde eine „Ordnung der Chronologien“ errichtet, sowie eine Ordnung der Räume: Peripherie versus Zentrum.<sup>307</sup> Kanonische und nichtkanonische Werke stünden in einem Verhältnis der Opposition, in der die einen „notwendigerweise auf die anderen angewiesen sind, um als solche definierbar zu sein.“<sup>308</sup> Und: „Das Fundament des Kanons besteht darin, die Gegenwart stets in die Vergangenheit zu projizieren, in eine ferne Zeit, aber auch in einen fernen verzeitlichten Raum, ausser Reichweite, verloren in der unantastbaren Distanz eines verdinglichten Gedächtnisses.“<sup>309</sup>

Die linearen Erzählverläufe stärkten einen Kunstbegriff, „in dem Kunst als autonome Tätigkeit verstanden wird. Hinter der Illusion einer Kausalität [...] verbirgt sich die Absicht, die Formen zu isolieren und sie von der Welt zu

---

<sup>304</sup> Basualdo 2002, S. 59. Den wissenschaftlichen Vorwurf an die Kunst, fantastisch zu sein, lässt Basualdo hier auf die Wissenschaft zurückfallen.

<sup>305</sup> Basualdo 2002, S. 59.

<sup>306</sup> Basualdo 2002, S. 60.

<sup>307</sup> Basualdo 2002, S. 60.

<sup>308</sup> Basualdo 2002, S. 60.

<sup>309</sup> Basualdo 2002, S. 60.

trennen.“<sup>310</sup> Je mehr die Formen selbstreferenzialisiert und zu einer neuen Ordnung dialogisiert würden, desto klarer und lesbarer würden sie. „Die kanonische Ordnung ist diejenige einer Enzyklopädie, die hinter dem Rücken der Spiegel verfasst wurde“<sup>311</sup>. Mit der Behauptung, die Kunst-Moderne habe hinter und gegen die erkennbare Welt ihre Ordnung etabliert, beansprucht Basualdo nichts weniger als die Revision des modernen Verzichts auf die Spiegel-, die Repräsentationsfunktion der Bilder. Die Beweisführung unterbleibt einstweilen, wenn auch die (künstlerische) Verschränkung von Intervention (der Aufgabe des selbstreferenziellen Rahmens der Kunst) und Reflektion (im Sinne von begrifflicher und abbildlicher Fassung des „Realen“) auf die Möglichkeit verweist, einen solchen Nachweis zu führen.

Basualdo beschränkt sich im Weiteren auf die Kritik des historistischen Zeitbegriffs, der durch die räumliche Kategorie der Linearität geprägt ist. An seiner Stelle entwickelt Basualdo eine ebenfalls räumliche Metapher: das Flussdiagramm oder das räumliche Nebeneinander unterschiedlicher zeitlicher Dimensionen. „Ist eine Ausstellungsstruktur denkbar, die es zuliesse, dass die Werke in einer heterogenen, nichtlinearen Zeitlichkeit koexistieren? [...] Muss sich die Vergangenheit [beispielsweise?] nicht erst noch ereignen in den Werken, die sie vergegenwärtigen [...]? Und hat die Gegenwart sich nicht auf gewisse Weise schon in der Vergangenheit ereignet?“<sup>312</sup>

Ein solches Modell schliesst die Möglichkeit der Verknüpfungen nicht aus und auch nicht, „[i]n Kategorien wie Einflussnahme und Vermächtnis zu denken“<sup>313</sup>, sondern vervielfältigt die Richtungen, in der diese Kategorien zur Anwendung kommen. „Wenn das, was ein Werk mit dem anderen verbindet – eine Performance mit einer Skulptur und diese mit einem Film –, nicht Funktion der Distanz ist, die sie voneinander trennt, sondern der Kontinuität, die sie miteinander kommunizieren lässt, ist die Zeit nicht länger homogen, sondern vielfach. Als umgehende Konsequenz daraus ersetzen wir die teleologischen Erzählungen vorläufig durch Flussdiagramme. Selbstverständlich geht es nicht darum, den Gang der Zeit aufzuheben, sondern ihn in komplexeren und weniger ausschliessenden Begriffen neu zu denken. Und zwar so, dass beispielsweise statt eines einzigen Kanons mehrere sich überlagernde, widersprüchliche und veränderliche Pfade koexistieren können.“<sup>314</sup> Der Zeitbegriff Basualdos betont nicht so sehr die

<sup>310</sup> Basualdo 2002, S. 60.

<sup>311</sup> Basualdo 2002, S. 60.

<sup>312</sup> Basualdo 2002, S. 60.

<sup>313</sup> Basualdo 2002, S. 60.

<sup>314</sup> Basualdo 2002, S. 60.

Wegmarken oder Stationen einer epistemischen Reise, deren Differenz durch ihre Distanz zueinander definiert wird, sondern umgekehrt: in der „Distanz“ oder anders gesagt: in der (nun den Raum überwindenden) Bezogenheit der Wegmarken, ihrer Kommunikation wird die Chance ihrer Neuordnung – jenseits der modernistischen Fantasterei „hinter dem Spiegel“ vermutet. Der Sinn dieser „Kontinuitätsverläufe“<sup>315</sup> ist die Vielschichtigkeit der Analyse: „Der Zweck dieser Übung wird nicht darin liegen, eine kakophonische Version der Geschichte zu erzeugen, sondern zu versuchen, Historie anhand eines komplexeren topologischen Modells zu kartieren, das Zusammenhänge herzustellen erlaubt, die im Moment verwehrt erscheinen.“<sup>316</sup> An anderer Stelle bezeichnet Basualdo die Matrix, das Raster der Verbindungen als Kontinuum, das die Zeit verräumlicht, es „mit Ungleichheiten, mit Verbindungen und Brüchen [füllt und sich artikuliert] gemäss einem Modell, das man vielleicht als architektonisch, oder besser städtisch bezeichnen könnte.“<sup>317</sup> In dieser Perspektive entstünde eine Historiografie „mit der Möglichkeit des offenen Austausches unter den sehr unterschiedlichen Disziplinen. Die kuratorische Aufgabe würde zu einer psychogeografischen Übung, die Kunstgeschichte ein Zweig der (Anti-)Architektur.“<sup>318</sup>

Abschliessend und mit Blick auf den Anspruch der Kunst auf Autonomie fragt Basualdo: „Ist es nicht vorstellbar, dass eine Topologie, welche Verbindungen zwischen scheinbar getrennten Praktiken und Gebieten ermöglicht, notwendigerweise dazu führen könnte, Beziehungen zwischen verschiedenen Disziplinen herzustellen, die zur vermeintlichen Autonomie der Kunstgeschichte in Widerstreit stehen?“<sup>319</sup> Die Vermischung von Kunst und beispielsweise Soziologie würde, so Basualdo, die Kontaminierung oder – um in seiner Perspektive der Verräumlichung zu bleiben – die Urbanisation des musealen Raumes bedeuten. Aber nicht nur die Verknüpfung wissenschaftlicher Disziplinen stünde auf der Tagesordnung, sondern auch der Einbezug von Wissenssystemen, die aus dem traditionellen Repertoire ausgeschlossen wären. Es müsste die Frage nach dem „triebgesteuerten Wesen der Archive“<sup>320</sup> gestellt werden, „die auf die Tiefenschichten der individuellen Erlebnisse und der gemeinsamen Lebenserfahrungen zurückgeführt werden müssen.“<sup>321</sup>

<sup>315</sup> Basualdo 2002, S. 61.

<sup>316</sup> Basualdo 2002, S. 61.

<sup>317</sup> Basualdo 2002, S. 61. Die Metapher der „Stadt als Garten der Erinnerung“ hat Basualdo dem Traktat „Naked City“ (1959) des Situationisten Guy Debord entlehnt. Darin entwickelt Debord eine Psychogeografie, in der mit Hilfe des Kernbegriffs des „derive“, des Herumschweifens, eine räumliche Konzeption der sinnlichen Erfahrung propagiert wird.

<sup>318</sup> Basualdo 2002, S. 61, 62.

<sup>319</sup> Basualdo 2002, S. 62.

<sup>320</sup> Basualdo 2002, S. 62.

<sup>321</sup> Basualdo 2002, S. 62.

## 5. Das Ausstellungskonzept der Documenta11\_Plattform 5 (Ute Meta Bauer)

Ausstellungen von *Bildern* können als Versuche gelten, der Autorität des Sprachzeichens (des Diskurses) und der Quantifizierung von Wirklichkeiten eine alternative epistemische Autorität entgegenzusetzen. Wie eingangs erläutert wurde, beruht der Nimbus des Diskurses und der Quantifizierung in der Moderne auf der Fähigkeit der *episteme*, die Unmittelbarkeit des „Realen“ zu brechen, zu bannen und beherrschbar zu machen. Die Moderne reagiert damit auf bildhafte Zeichen, die – bei aller der Repräsentation innewohnenden Verdrängung– nicht verhindern können, dass das „Reale“ in den Bannkreis der beschwörenden Formeln einbricht und sich dem Hackbeil der Quantifizierung widersetzt. Das Ensemble der Documenta11-Veranstaltungen versuchte, dem Bildzeichen wieder einen Platz unter den Wissenssystemen einzuräumen. Ein grosser Teil der Diskussionen in den Plattformen 1-4 bezog sich auf die möglichen Aufgaben, die den Bildzeichen bei der Bewältigung vergangener und gegenwärtiger Traumen und im Kampf für gerechte und soziale Gemeinschaften zukommen können – sei es als aufklärerische Dokumente oder als karthartische Medien der Versöhnung. Neben der „Generallinie“ von Enwezor sind es vor allem die Beiträge von Maharaj und Basualdo, die Wege zur Verwissenschaftlichung von nicht-wissenschaftlichen Systemen und umgekehrt: der Relativierung der anerkannten Systeme im Kontext kathartischer Bildmacht aufzeigen. Ute Meta Bauer stellte sich die Aufgabe, in diesem Lichte die Ausstellungskomposition selbst zu begründen. Ein Unternehmen, das hier aus naheliegenden Gründen nur sehr begrenzt durch eigene Untersuchungen nachgeprüft werden kann. Die schiere Zahl der künstlerischen Positionen (118) deutet an, welch gewaltige Nachbearbeitung der Documenta11 noch ansteht. Wie in den vorhergehenden Exkursen wird hier ausschliesslich Konzeptionelles auf Schlüssigkeit überprüft, und wie zuvor kann nur noch einmal auf die in Kapitel C dargestellten künstlerischen Positionen verwiesen werden, von denen bis auf eine alle mit einem Werk auf der Documenta11 vertreten waren. Sie können, neben der hauptsächlichen Aufgabe, exodistische und invasorische Kunststrategien zu exemplifizieren, auch als Illustration des Versuchs der D11-KuratorInnen dienen, künstlerische oder paraepistemische Zeichenkonstellationen als Wissenssysteme zu konstituieren. Es gibt allerdings einen von der besagten Nachbearbeitung unabhängig vorzubringenden Einwand gegen Bauers Konzeptionalisierung, der erst im Anschluss an deren Darstellung erörtert werden kann.

Bauer verweist zu Beginn ihres Beitrags „Der Raum der Documenta11. Die Documenta11 als Handlungszone“ auf den internationalen Aspekt der Documenta: als internationale Ausstellung muss sich die D11 (Plattform5) im Konzert der Biennalen behaupten –als umfassendere Veranstaltung, für die „weder thematische Vorgaben noch geografische Einschränkungen gelten.“<sup>322</sup> Unter den Stichworten „Agencement“<sup>323</sup> gleich Gefüge und „Dispositiv“<sup>324</sup> sowie „Deterritorialisierung“<sup>325</sup> und „Dislocation“ bzw. „Displacement“ werden grobe Interpretationsanweisungen gegeben und zugleich die diskursiv übergeordnete Matrix umrissen, in der sich die Ausstellung bewegt. Symposien und Ausstellung zusammengekommen werden als Analogie der poststrukturalistischen und postkolonialen Konstruktion der globalen Situation gelesen, als Reflektion der sozialen Macrowelt. Durch die Einbeziehung unterschiedlicher „Austragungsorte“ sei die Documenta11

„durchweg ein Raum der Dislokation, des Displacement und gerade dadurch wird sie zu einer Art temporärer »Wahlheimat« für eine intellektuelle Diaspora unterschiedlichster Disziplinen und Herkunft. Postkoloniale Konditionen, Hegemonien, Migration, Demokratie, kulturelle Differenz, Rassismen, Geschlechter- und Klassenverhältnisse, Kinderarbeit, Sexarbeit, Privatisierung von Bildungs- und anderen öffentlichen Versorgungsstrukturen, urbane Bedingungen und so weiter sind nun einmal Themen, die zwar mit der Globalisierung einhergehen oder durch sie als Problem eine Verschärfung erfahren haben, die jedoch seitens der Wirtschaft und der Politik meist als lästiger Nebeneffekt behandelt werden. In dem durch die Documenta11 hergestellten Raum begegnen sich nun unterschiedliche postkoloniale Topografien, heterogene politische und religiöse Wurzeln, vielfältige geografische Zusammenhänge, die verschiedensten Situationen und Nachbarschaften.“<sup>326</sup>

Und weiter:

„Zwischen der Verbannung des »Fremden« an seinen Ort und seiner Assimilierung im eigenen Umfeld [...] versucht die *Documenta11* einen

<sup>322</sup> Bauer, Ute Meta, „Der Raum der Documenta11. Die Documenta11 als Handlungszone“, in Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002 (Bauer 2002), S. 103-106, S. 103.

<sup>323</sup> Bauer bezieht sich auf: Deleuze/Guattari 1992, S. 12f.

<sup>324</sup> Bauer bezieht sich auf: Foucault, Michel, „Le Jeu de Michel Foucault“, in: Ornicar, Nr. 10, 1977, deutsch: „Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes“, übers. von Monika Metzger, in: ders., Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin, 1978, S. 123.

<sup>325</sup> Bauer bezieht sich auf Deleuze/Guattari 1992, S. 703-706.

<sup>326</sup> Bauer 2002, S. 105.

dritten Raum zu eröffnen, einen Raum der Diaspora, in dem die unumgänglichen Diskrepanzen und Irritationen nicht nur als Struktur erhalten bleiben sollen, sondern vor allem auch als Katalysatoren neu zu entwickelnder Formen der Verständigung eingesetzt werden können – sei es im Sinne des produktiven Missverständnisses, sei es als Stachel der intensiveren Auseinandersetzung, sei es in der fruchtbaren Konfrontation verschiedener Methoden, Denkweisen und Sprachen.“<sup>327</sup>

Kunst wird zum Fluchtraum, als „Zufluchtsort für experimentelle, kritische, nicht nur auf kommerziellen Erfolg orientierte Ansätze und Vorgehensweisen aus den verschiedensten Disziplinen. Nichtakademische urbane Forschungspraktiken finden ebenso wie widerständische und aktivistische Praktiken im Fluchtraum Kunst diejenigen Bedingungen vor, die ein freies experimentelles Denken, Untersuchen, Recherchieren, Sichartikulieren und Erarbeitung von Zusammenhängen jenseits institutioneller Codes und Methoden oft erst ermöglichen.“<sup>328</sup> Der so bestimmte künstlerische Ort wird in Anlehnung an die von Foucault in seiner „Archäologie des Wissens“ entwickelten Raummetaphern als dreifach gegliederte Handlungszone analogisiert. Foucault hatte zwischen dem kollateralen, dem korrelativen und dem komplementären Wissensraum unterschieden, „die sich wie drei Kreise um eine Aussage formieren“.<sup>329</sup> Darin würden sich „kuratorische wie künstlerische, gesellschaftliche wie politische Theorien und Praktiken verschränken.“<sup>330</sup> Hierin würden sich die Präsentationen der AutorInnen einfügen, ihre Positionen deutlich werden, ihre Sprachen, Medien und Materialien.<sup>331</sup>

Zwei weitere Metaphern komplettieren die Documenta 11 als Analogveranstaltung des philosophischen Poststrukturalismus: Die kreisförmige Organisation des ästhetischen Wissens werde von einer Diagonale durchmessen, die, getreu des deleuzianischen Vorschlags die Durchkreuzung diskursiver und nicht-diskursiver Milieus ermögliche.<sup>332</sup> Zudem gleiche diese diagonale Handlungszone nicht einem „abgeschlossenen Ereignis“, sondern „einem sich ständig ändernden, fluiden Organismus, der auch mit dem Tag der Ausstellungseröffnung in Kassel nicht in Starre verfällt.“<sup>333</sup>

---

<sup>327</sup> Bauer 2002, S. 105.

<sup>328</sup> Bauer 2002, S. 105.

<sup>329</sup> Bauer 2002, S. 105.

<sup>330</sup> Bauer 2002, S. 105.

<sup>331</sup> siehe Bauer 2002, S. 106.

<sup>332</sup> Deleuze/Guattari 1992, S. 20.

<sup>333</sup> Bauer 2002, S. 106.

Ob die raummetaphorische Konzeptionalisierung der Ausstellung als Abbildungsmedium der Wirklichkeit, wie sie die KuratorInnen sehen, Bestand hat, hängt vom Erfolg der Bemühungen ab, in einem zweifachen Prozess der gegenseitigen Relativierung und Aufwertung den epistemischen Status von Bildzeichen und den mythologischen Status epistemischer Systeme zu klären. Die Diskussion darum steht erst am Anfang, und die Documenta 11 hat nicht mehr als Anstöße geben können, wie die theoretischen Beiträge der Kuratoren beweisen. Die Rezeption spricht daher auch nur von einem „Angebot von Verstehen“<sup>334</sup>. Die von Bauer bemühten Analogien drücken mehr den Wunsch aus, die drei skizzierten Wissensräume mögen sich in der Tat „diagonal“ zu einem integrierten Raum vernetzen und – das allerdings wird so nicht gesagt – die Kunst in diesem Verbund zu einem mächtigen Hebel der Veränderung werden lassen. Amine Haase macht – allerdings in einem etwas anderen Zusammenhang – in ihrer Ausstellungskritik einen „glühenden Impetus“ aus, der „etwas Naives“ an sich habe<sup>335</sup>. Weil der Konstruktion der „Diagonale“ noch kein wirkliches Netz der Wissenssysteme entspricht, kann Michael Hübl davon sprechen, dass die Documenta 11 „weit weniger politisch ist, als sie sich gibt, weil sie Verhältnisse allenfalls schildert und selbst in ihren zahlreichen kritisch-distanzierten Momenten nur selten produktiv-visionär aus ihnen ausbricht.“<sup>336</sup> Die Ausstellungskonzeption gleicht eher einem Wechsel auf die Zukunft, und hier, im Entstehen eines praktischen Netzes integrierter künstlerischer und nicht-künstlerischer Medialität, das in einem neuen Raum der Emanzipation eine wichtige Rolle spielen kann, liegt die Chance, dass dieser Wechsel eingelöst werden kann.

## 6. „Dokumentation“ – eine neue Gattung? (Boris Groys)

Boris Groys, der nicht zum Kuratorenteam gehörte, geht in einem Essay der Frage nach, wie der Trend zur Dokumentation als Ausstellungsmedium zu bewerten ist und in welchem aktuellen Verhältnis die Dokumentation von Kunst zum Akt der Kunst selbst steht. Damit greift Groys eine Frage auf, die in den Konzeptarbeiten der Kuratoren umgangen wurde, die Frage nach dem Kunstcharakter des Teils der ausgestellten Werke, die Groys im Sinne eines Trends für richtungsweisend hält. Im traditionellen Verständnis verweisen (Kunst-)Dokumentationen auf Kunst,

<sup>334</sup> Haase 2002, S. 53-67.

<sup>335</sup> Haase 2002, S. 63.

<sup>336</sup> Hübl, Michael, „Der verlorene Rekurs. Anmerkungen zu einer Documenta, deren Kunstcharakter wieder einmal angezweifelt wurde, und die bei weitem nicht so politisch ist wie der Anschein, den sie sich gibt“, in: Kunstforum International Bd. 161, August-Oktober 2002, S. 69-77, S. 75.



wobei „die Art und Weise, in der Kunstdokumentationen die Kunst dokumentieren und auf die Kunst verweisen, durchaus unterschiedlich“ sind<sup>337</sup>, je nachdem ob es sich um Performances, Wechselinstallationen oder Happenings handelt. Möglicherweise unter dem Eindruck des „Dekonstruktionsdiskurses“, der bezweifelt habe, dass Erinnerung möglich sei, komme es zunehmend zur Kunstdokumentation, die „keinen Anspruch auf Vergegenwärtigung eines vergangenen Kunstereignisses erhebt. Es handelt sich dabei um komplizierte und vielfältige künstlerische Interventionen ins Alltagsleben, um langwierige und komplizierte Diskussions- und Analysevorgänge, um eine Schaffung ungewöhnlicher Lebenslagen, um eine künstlerische Erforschung der Kunstrezeption in verschiedenen Kulturen und Milieus, um politisch motivierte künstlerische Aktionen et cetera.“<sup>338</sup> Diese Aktivitäten dienen nach Groys nicht dazu, ein Kunstwerk zu produzieren. „Die Kunst tritt hier also nicht in Objektform auf, nicht als Produkt oder Ergebnis einer »kreativen« Aktivität. Vielmehr ist die Kunst diese Aktivität selbst, die Kunstpraxis als solche.“<sup>339</sup>

Kunst wird „hier zu einer Lebensform, wobei das Kunstwerk zur Nichtkunst, zu einer blossen Dokumentation dieser Lebensform wird. Man kann auch sagen: Die Kunst wird hier biopolitisch, weil sie beginnt, mit künstlerischen Mitteln das Leben selbst als eine reine Aktivität zu produzieren und zu dokumentieren.“<sup>340</sup> Groys argumentiert weiter: „Wenn das Lebendige aber beliebig reproduziert und ersetzt werden kann, dann verliert es seine einmalige, unwiederholbare Einschreibung in die Zeit, seine einmalige, unwiederholbare Lebensdauer, die das Lebendige letztlich zum Lebendigen macht.“<sup>341</sup> Der Unterschied zwischen einem Lebendigen und einem Künstlichen wird dadurch „ausschliesslich narrative Differenz“<sup>342</sup>. Es sei zunächst einmal dahingestellt, ob Groys den Sachverhalt trifft, zumal Künstlichkeit und Kunst als nicht-kongruente Begrifflichkeiten nicht sauber getrennt werden; was das Medium der Kunstdokumentation angeht, so wird es in dieser Situation nach Groys allgemein unentbehrlich: Es „schreibt die Existenz eines Gegenstandes in die Geschichte ein [...]“. <sup>343</sup> Kunstdokumentation macht „aus Künstlichem Lebendiges, aus der technischen Praxis eine lebendige Aktivität“<sup>344</sup>,

<sup>337</sup> Groys, Boris, Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation, in: Documenta 11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002 (Groys 2002) S. 107-121, S. 107.

<sup>338</sup> Groys 2002, S. 107.

<sup>339</sup> Groys 2002, S. 107.

<sup>340</sup> Groys 2002, S. 107.

<sup>341</sup> Groys 2002, S. 109.

<sup>342</sup> Groys 2002, S. 109.

<sup>343</sup> Groys 2002, S. 109.

<sup>344</sup> Groys 2002, S. 109.

und das eben ermöglicht Kunst als Biokunst analog zur Biopolitik. Ermöglicht, denn damit aus Kunstdokumentation Kunst wird, bedarf es des Rückgriffs auf den Raumbegriff in der Installation und auf den Benjaminschen Begriff der Aura: Erst im räumlichen Kontext der Installation wird Kunstdokumentation zu Kunst: „Die Installation ist [...] eine Kunstform, bei der nicht nur die Bilder, die Texte oder die sonstigen Objekte, die in ihr gezeigt werden, sondern der Raum der Installation selbst eine entscheidende Rolle spielt. Dieser Raum ist nämlich nicht abstrakt oder neutral, sondern er ist selbst eine Lebensform. Die Platzierung der Dokumentation in einer Installation als der Akt ihrer Einschreibung in einen bestimmten Raum ist also ebenfalls kein neutraler Akt des Zeigens, sondern ein Akt, der auf der Ebene des Raumes das Gleiche leistet wie das Narrativ auf der Ebene der Zeit: die Einschreibung ins Leben.“<sup>345</sup> Wie Benjamin den Begriff der Aura in Zusammenhang bringt mit der Entortung des Kunstwerks vom angestammten Platz seiner Kontextualisierung, der Ausstellung, so sieht Groys dem biopolitischen Kunstakt Aura zuwachsen durch seine Neuverortung in der institutionellen Sphäre der Kunst. „Die Dokumentation bekommt in der Installation einen Ort, das Hier und Jetzt einer geschichtlichen Verortung. Da die Unterscheidung zwischen Original und Kopie allein eine topologische und situative ist, werden alle in der Installation platzierten Dokumente zu Originalen – und können somit zu Recht als Originaldokumente des Lebens gelten, das sie dokumentieren wollen. Wenn das Reproduzieren aus Originalen Kopien macht, so macht das Installieren aus Kopien Originale.“<sup>346</sup>

Groys' unzulässige Ineinssetzung von Kunst und Künstlichem lässt das (biopolitische) Leben als etwas Unlebendiges erscheinen, das erst durch Kunst, durch Kunst-Dokumentation, zu etwas Lebendigem wird. Dazu passt, dass der Kunst die Rolle der Bewahrung und Rettung des Lebens zugemessen wird. Der Begriff der Biopolitik wird hier ausschliesslich verwandt im Sinne technoider Reproduktionsstrategien, wonach das Leben als Leben ausgelöscht, unter Kontrolle gebracht werden könne, indem es den Gesetzen naturwissenschaftlicher Technologie unterworfen und in diesem Sinne künstlich wird. Unter einer solchen Prämisse erscheint Kunstdokumentation als magisches Mittel der Rückverwandlung, als moderner Orpheus, der Euridyke aus dem Hades der Klonlabors befreit. Biopolitik als *kapitalistisches* Aneignen des globalen Reproduktionszusammenhangs, ruft jedoch, wie Hardt/Negri nachweisen, die Umkehrung der Aneignung hervor, weshalb Biopolitik auch die bewusste

---

<sup>345</sup> Groys 2002, S. 111.

<sup>346</sup> Groys 2002, S. 113.

Performanz der Reproduktionsverpflichtung durch die kooperierenden Produktivkräfte, bedeuten kann. Das Leben hörte danach durch die Fähigkeit zur Reproduktion des gesamten Lebenszusammenhangs nicht auf. Es hört selbst dann nicht auf, wenn es oberflächlich gesehen, auf technologische Weise als „beliebig“ reproduzierbar erscheint, wie einschlägige Erfahrungen bestätigen. Selbst jeder technische Klon, jede Cola-Flasche, bewahrt seine/ihre „einmalige, unwiederholbare Lebensdauer“ – etwas anderes anzunehmen, bedeutet, den Illusionen der Klon-Ideologie aufzusitzen.

Groys argumentiert im Raster der idealistischen Tradition der Moderne, in der postmodern-melancholisch-larmoyanten Variante der Kritik der modernen Produktionsverhältnisse. Kunst und etwas, das aufgrund unzureichender analytischer Differenzierung als „Leben“ bezeichnet wird, werden in Gegensatz zueinander gebracht, wobei das Leben nicht als solches, sondern als modernes, entfremdetes, entleibtes, also totes gegen die Kunst polarisiert wird. Im Kunstwerk als dem kristallin-erstarrten, „toten“ Ergebnis künstlerischer Produktion wird das Leben bewahrt, indem es, das Kunstwerk, auratisiert wird. Aura bedeutet, durch welche Vorgänge auch immer ausgelöst, die in der Rezeption des Kunstwerks vonstatten gehende „geistige“, psychische Mobilisierung des erstarrten Betrachters, eine Mobilisierung, die, so will es die Aura, in magischer Verkehrung dem Kunstwerk angelastet wird. Der Kunst-Moderne wurde die Fähigkeit der kontemplativen Revision einer zum Scheitern verurteilten Zivilisation zugemutet. Der polaren Struktur dieses ideologischen Rasters entspricht, dass der Gegensatz von „Tod“ und „Leben“ als Gegensatz zwischen Zivilisation und Kunst formuliert wird, statt als die widersprüchlichen Seiten beider Pole. In der Performanz der Argumentation findet lediglich eine Umkehrung statt: Das Tote der Kunst wird zum residualen Lebendigen der Zivilisation.

Nun wäre es seinerseits nur die Fortschreibung dieses polaren Denkrasters, würde man im Umkehrschluss das Leben für lebendig und die Kunst für tot, für einen modernen Fetisch, für ein Manöver der Sublimation und Substitution halten. Erst, wenn Kunst als sowohl in Gegensätzen als auch in Übereinstimmung mit seiner als Leben bezeichneten Umgebung angenommen wird, geht die Rechnung auf. Genau dies wird – in Konsequenz der Institutionenkritik und der Ideologiekritik der Moderne – in der künstlerischen Praxis auch getan. Die (von Groys richtig erkannte) biopolitische Wendung der Kunst zieht aus der Kritik von Kunstkontext und Kunstregel die richtige Konsequenz, wonach Kunst seine Autonomie, verstanden als Selbstbescheidung zur fetischistischen Repräsentation, aufgeben

muss, um einen in ihr waltenden Gegensatz operabel zu machen: den zwischen dem erstickenden, parasitären Regime der (kapitalistischen) Privatisierung (des „Raubes“) des „Lebens“ und den modernen Produktivkräften, die auf die Wiederaneignung drängen. Groys, unfähig, aus der Denktradition der Moderne auszubrechen, kontert mit der Rekontextualisierung der ausserhalb des Kunstkontextes operierenden Biokunst, indem er ihr lediglich taktisches Engagement im traditionellen Kunstkontext „auratisiert“, d.h. der Regel unterwirft, wonach etwas zu Kunst wird, wenn es *ausgestellt* – entortet – wird. Vielleicht kann hier in nuce so etwas wie eine Konterstrategie ausgemacht werden, die nach dem in dieser Arbeit beschriebenen Exodus der Kunst aus ihren angestammten Institutionen das ideologische Terrain sondiert und bereitet, auf dem die Kunst wieder eingefangen werden kann.

### **Zusammenfassung des Exkurses**

Die Documenta 11 verstand sich mit ihren über die Kontinente verteilten Symposien zu politischen und sozialen Fragen und der Ausstellung künstlerischer Arbeiten in Kassel als Bestandteil eines Aktionsraumes, in dem sich politische, ethische, ästhetische, künstlerische und soziale Bewegungen formieren, um die Hinterlassenschaften des imperialen Jahrhunderts und die Herausforderungen der „Globalisierung“ zu bewältigen. Sie wurde aus der Perspektive des Postkolonialismus konzipiert, aus der Perspektive der vom ‘Westen’ hegemonisierten Weltmehrheit, ein Standpunkt, der beansprucht, auch die Marginalisierten und Verlierer des ‘Westens’ zu repräsentieren. Kunst ist in dieser Perspektive ein wichtiger Raum emanzipatorischer Artikulation, in dem es nicht nur darum geht, die spezifischen epistemischen Ressourcen der Kunst zu nutzen, sondern sie zugleich mit anderen Formen der Aufklärung und Reflexion sowie mit dem gesellschaftlichen Prozess, auf den sie sich bezieht, in Verbindung zu bringen. Ein besonderes Augenmerk gilt daher der Untersuchung von Schnittmengen zwischen verschiedenen epistemischen Systemen bzw. der Auflösung der Grenzen zwischen ihnen, um zu einem neuen epistemischen Paradigma zu kommen, das die Spaltungen des okzidentalistischen Wissens überwindet und unmittelbarer Bestandteil des postkolonialen Widerstands wird.

Der Kunstbegriff, den die Kuratoren der Documenta 11 entwickeln, unterscheidet nicht zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Formen von Wissen und Aktion. Das mag aus der Perspektive einer *Hoffnung* auf Symbiose, die diese

Differenzierung nicht mehr kennt, verständlich sein, erschwert aber die Erkenntnis des spezifischen Widerspruchsgefüges, das in der Kunst zum Ausdruck kommt, und welche Rolle es in den gegenwärtigen globalgesellschaftlichen Bewegungen spielt. Wenn einerseits der Raum der Kunst als einer der wenigen Orte angenommen wird, „an dem sich soziale und politische Kritik formieren kann“ (Enwezor), andererseits Kunst ihren Ort in den Netzwerken der globalen experimentellen Kulturen haben soll, dann stellt sich die Frage, ob Kunst identisch ist mit ihrer Institutionalisierung oder ob sie als ein ‘Inhalt’ von ihrer ‘Form’, der Art ihrer Organisation und Institutionalisierung abstrahiert werden kann. Die Unbestimmtheit in den kuratorischen Konzeptionen, die zwar die „Deterritorialisierung“ der Kunst zur Kenntnis nehmen, aber vermeiden, sie unter den neuen Bedingungen neu zu definieren, wurde einer der Anlässe dieser Arbeit. Die Frage nach der Modifikation des Kunstbegriffs wurde eingangs unter der Annahme einer stabilen Konstitution der Kunst gestellt, die in der Bewegung ihrer Institutionen (der Protagonisten – einschliesslich des ‘Publikums’, der räumlichen Komponenten und der Objektivationen: der Werke) zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise sollte Kunst als etwas Fixes bestimmt werden, das sich sowohl ausserhalb als auch innerhalb institutionalisierter Grenzen bewährt, aber auch als Veränderliches, das sich bis zum Umschlag zu etwas Neuem oder Anderen entwickelt.

Die Problematik des Kunstcharakters wird erst in einem Kommentar von Boris Groys angesprochen. Ihm fällt der Zusammenhang zwischen dem biopolitischen Charakter der gesellschaftlichen Produktion und dem Trend zur Dokumentation von Kunstaktionen auf, die über kein spezifisches Medium mehr verfügen, um sich als Kunst zu definieren. Da Biopolitik lediglich als Übergang zur Reproduktion des Lebens im Sinne einer industriellen Klonierung verstanden wird, kommt der Dokumentation nicht nur die Aufgabe zu, den künstlerischen Widerstand dagegen aufzuzeichnen, sondern ihn in der Atmosphäre des Kunstraumes zu auratisieren, d.h. ihm – ganz im Verständnis der Moderne – die Weihe des einzig Lebendigen in einer Umgebung der Toten, der biopolitischen Zombies, angedeihen zu lassen. Groys belebt den modernen Kunstbegriff dadurch neu, statt in den in den paradoxalen Entfaltungsbedingungen der Kunst-Dokumentation nach Indizien für seine Auflösung zu suchen.

## **Zweiter Teil**

# **Künstlerische Positionen des Autonomieverzichts und der Neucodierung des Kunstbegriffs**

### **Einleitung**

Kunst als Akt der „Deterritorialisierung“, des Verlassens des Kunstraums, der Diffusion in andere gesellschaftliche Felder und Kunst als fast schon residualer Ort in einer totalitären Umgebung, der die Artikulation von Kritik und Alterität erlaubt – dieses von Enwezor Okwui formulierte paradoxe Erscheinungsbild der Kunst an der Wende zum 21. Jahrhundert wird einleitend zum Anlass genommen, um die Konstruktion der folgenden Darstellung zu erläutern. Das Paradox der Kunst der Neunziger Jahre, wie man es nennen könnte, wird in Zusammenhang gebracht mit den zwei für den epochalen Umbruch massgeblichen globalgesellschaftlichen Entwicklungen: Mit dem Übergang zur biopolitischen Organisation der Produktivkräfte und der Etablierung einer Moderne jenseits des ‘westlichen’, des okzidentalistischen Universalismus. Diese beiden Entwicklungen bringen – so die These – auf dem Gebiet der Kunst unterschiedliche Bewertungen des Kunstsystems hervor, und entlang der Differenz lassen sich zwei polare künstlerische Strategien oder vielleicht auch nur: Optionen ausmachen. Die eine sucht den Kunstbetrieb wegen der Möglichkeiten der Artikulation und der Repräsentation auf, die andere verlässt ihn, um in einem erweiterten Aktionsraum die Sprengkraft künstlerischer Radikalität fruchtbar werden zu lassen. Beide strategischen Optionen lassen sich z.T. mit den zwei genannten gesellschaftlichen Entwicklungen verknüpfen. Erstere korreliert eher, aber nicht zwingend, mit dem Projekt der „postkolonialen Konstellation“ (Enwezor), die zweite eher mit dem ‘biopolitical turn’. Es kommt darauf an, die Logik ‘hinter’ der empirischen Erfahrung der Verknüpfungen auszumachen, besser: das Paradox der Kunst der Neunziger in Bewegung zu setzen, dergestalt, dass aus den Vektoren seiner Entwicklung Schlüsse betreffend des zukünftigen Status der Kunst gezogen werden können.

Zu diesem Zweck werden, wie in der Einleitung der Dissertation ausgeführt, die korrelativen Parameter des Paradox’ in die rhetorische Form eines oxymorischen Chiasmus oder mathematischer formuliert: in ein umgekehrt reziprokes Verhältnis der beiden subjektiven zu den beiden objektiven Momenten des Kunstsystems gebracht. Die Untersuchungen dienen dazu, die Modifikationen, die dieses

Verhältnis unter dem Einfluss der Kräfte des Systems erfahren muss, analysieren zu können.

Die Kräfte, die auf dem Gebiet der Kunst den Exodus aus dem Kunstsystem als angemessene Reaktion auf die epochalen Veränderungen des gesellschaftlichen Raumes ansehen, müssten sich nach der Logik des Chiasmus als Kräfte der Stabilisierung der konstitutiven Elemente des Kunstsystems erweisen, und umgekehrt die Invasoren als Kräfte der Destabilisierung. Die institutionellen Elemente des Kunstsystems müssten von den invasorischen Kräften stabilisiert, wie umgekehrt von den exodistischen delegitimiert werden. Die Modifikation erfolgt unter dem Druck der zwei künstlerischen Tendenzen, die als „postmoderne“ und „postkolonialistische“ die zweiseitige Auseinandersetzung der Kunst mit dem Erbe des imperialen Zeitalters reflektieren. These ist, dass die Kräfte, die im Rahmen der zu biopolitischen Gesellschaften mutierenden Metropolen und im Rahmen des Kunstsystems operieren, eher zum Exodus, die kolonial Marginalisierten, die von den Ressourcen der Metropolen ausgeschlossen waren, eher zur Invasion des Kunstsystems neigen.<sup>347</sup>

Sechs der sieben künstlerischen Positionen werden zu einem Pas de deux verpflichtet, in dessen Verlauf sie die Ordnung des Chiasmus exekutieren. Sie repräsentieren drei Färbungen künstlerischer Aktivität. Das erste Paar firmiert unter dem Aspekt einer neuartigen Spiritualität in der Kunst, das zweite unter dem Aspekt der Verbindung von Kunstwerk und epistemischer Erkenntnis, das dritte unter dem Aspekt der Generierung einer sozialverantwortlichen Kunst. Im ersten Paar sind zudem die chiasmatischen Gegensätze und Korrelationen prototypisch auf ihre extremste Ausprägung gebracht, während sie in den zwei weiteren Paaren so weit verflachen, dass am Schluss die wechselseitige Bedingtheit der Positionen deutlicher als ihre Gegensätzlichkeit wird.

---

<sup>347</sup> Extrem formalisiert würde der hier als methodischer Kunstgriff praktizierte Chiasmus zu etwa folgender Gleichung: E (Exodus) : (zu) SKB (Stabilität des Kunstbetriebs) = (wie) I (Invasion) : EKB (Erosion des Kunstbegriffs). Je mehr E, desto geringer EKB bei Konstanz von I und SKB; je mehr I, desto geringer SKB, bei Konstanz von E und EKB. „Je mehr Invasion, desto stabiler das Kunstsystem als Institution, desto erodierter die konstitutiven Elemente der Kunst – bei gleichbleibend intensivem Exodus; je mehr Exodus, desto stabiler die konstitutiven Elemente der Kunst, desto erodierter das Betriebssystem Kunst – bei gleichbleibend intensiver Invasion.“

## Kapitel I

### Alfredo Jaar. Das letzte fotografische Bild

Die ersten Fotografien erforderten Blitz, Donner und Pulverdampf, damit das ausgesandte Licht den anvisierten Gegenstand wie mit einer Harpune erlegen und als Lichtgestalt in die Apparatur ziehen konnte. Der Pulverdampf hat sich verzogen, der Begriff blieb. Der *Schnappschuss* kam (und kommt) dem Bildverständnis der Moderne, jenem versinkenden Kontinent der europäischen Geschichte, am nächsten. Einem Bildverständnis, das ihr Realitätsverständnis im doppelten Sinne des Wortes abbildet. Das Bild, als fotografischer Schnappschuss aufgefasst, erlaubte es dem modernen Bewusstsein, seine Distanz zur Welt zu wahren und zugleich der Kantschen Erhabenheit bzw. des Lacanschen „Realen“ habhaft zu werden, ohne zur Salzsäule zu erstarren, oder, wie Kapitän Ahab, in den Abgrund gezogen zu werden. Der Schnappschuss temperierte das für das bürgerliche Bewusstsein unverzichtbare Bedürfnis nach Erhabenheit auf jenen wohligen Schauer herunter, der sich einstellt, wenn man dem weissen Wal ins Auge schauen darf, das für den Bruchteil einer Sekunde vom Blitz der Erkenntnis geblendet wurde.

Im Angesicht der Fotografie als Schnappschuss können sich „Körper“ und „Geist“, jene Letztinstanzen der Aufklärung, als Sieger eines Jahrhunderts währenden, zähen Stellungskrieges um die Identität des *bürgerlichen* Individuums wännen. Aber was für ein Sieg wurde da erfochten! Die Erschütterung und die Erfahrung der Erhabenheit ist das Ergebnis eines Tricks, mit dem die Schrecksekunde (die den Fluchtimpuls auslöst) synthetisiert wird. Und auch der Geist wird getäuscht, wenn er glaubt, nur weil keine fehlbare Hand den Griffel des Sonnenlichts führt, sähe er das Reale. Er sieht nur Realitäten. Um was sich beide betrogen sehen, ist erstens die zeitliche Dimension von Erkenntnis und zweitens die Dimension der Einfühlung. Erstens: Die Essenz des Blitzes ist die Blendung, die Verdrängung des Kontexts, der Geschichte, der Erzählung, die hinter jeder Fotografie steht. Der Schock, der einem angesichts des fotografischen Schnappschusses durch die Glieder fährt, bleibt deshalb bilderlos. Es kommt nicht zur Imagination. Man wendet sich ab und was bleibt, ist – frei nach Munch – *der Schrei* (die Farbe, die Form usw.). Zweitens: Der Schnappschuss verstellt einem den Sprung in die tastbare Dimension der Existenz. Man geht der Fähigkeit verlustig, mit dem „Anderen“, dem Verdrängten, dem Opfer, auf Tuchfühlung zu gehen. Dies mag Barbara .M. Stafford gemeint haben, als sie von einer (modernen) Ästhetik sprach,



die im doppelten Sinne ihre Kraft der Analogie verloren habe. Im Sinne „einer reduktionistischen cartesianischen Technik der Täuschung“ und im Sinne der „Inartikuliertheit des bilderlosen kantischen Begriffs des Erhabenen.“<sup>348</sup>

„Geist“ und „Körper“ sind in ihrer spezifisch antagonistischen Bedingtheit immer auch ‘europäische’, okzidentalistische Metaphern der Blindheit und Gefühllosigkeit gegenüber der *Welt* – des Gegenstandes, des „Anderen“<sup>349</sup>. Mithilfe der Realität, insbesondere der fotografischen Realität, bemächtigt sich der „Geist“ der Welt als eines körperlosen Objekts. Die Ignoranz des „Anderen“, die Negation seiner Leibhaftigkeit, ist der Fotografie (als Schnappschuss) immer schon eingeschrieben. Das fotografierte Objekt ist das Opfer an den fühllosen Körper und den blinden Geist des/der Betrachtenden. Das fotografische Erkennen kommt nicht zufällig in den Kategorien der Kriegsführung daher. Auf der Seite des Objekts, der Fotografierten, fordert der fotografische Blitzkrieg gegen Gorgo, wenn nicht gar die materielle Destruktion, so doch die mediale Vernichtung; er lässt die Fotografierten dem Vergessen anheim fallen.<sup>350</sup> Das im Schnappschuss bediente Bedürfnis nach dem heiligen Schauer der Erhabenheit und dem ungeschützten Blick in die Fratze der Medusa lässt die Fotografierten auf dem Schlachtfeld der Fotografie zurück. Das Gesicht gehört jetzt dem Fotografen. Es dient ihm als magisches Auge, das die Wiederkehr des Realen verhindert, als Fetisch, der das Unheimliche im Wechselspiel von Metapher (Verschiebung) und Metonymie (Surrogat) entschärft.<sup>351</sup>

<sup>348</sup> Stafford, Barbara Maria, Die Logik der Versöhnung, in: Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer u.a. (Hg.), Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung. Documenta11\_Plattform2 (Neu-Delhi, 8.-12. Mai 2001), Ostfildern-Ruit, 2002 S. 353-360, S. 353.

<sup>349</sup> Emmanuel Lévinas kommt aus einer etwas anderen Perspektive zum Schluss, dass das ästhetische Bild (der europäischen Kunst), zu der die Fotografie zweifelsohne gehört, auf eine Instanz verweist, die nicht repräsentiert werden darf. Das Kunstbild, so Lévinas, ist das „Ereignis der Verfinsterung, der Einfall der Nacht, die Ausbreitung des Schattens.“ (Lévinas, Emmanuel, Denker des Anderen, hg. und kommentiert von Wolfgang Krewani, Freiburg, 1992, S. 100) Bhabha spricht im Zusammenhang mit der Fehlrepräsentation der Kolonisierten durch die Praktiken der kolonialen Repräsentation vom Phänomen der „verlorengegangenen Syntax und fragmentierten Präsenz“ des kolonisierten Körperbildes, das mühsam „rekonstruiert“ werden muss, um das koloniale Trauma überwinden zu können. (Bhabha 2000, S. 27)

<sup>350</sup> Vgl. Morel, Geneviève, „Die »Melancholisierung« des Zeugen: Ohnmacht der Worte, Macht der Bilder“, in Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer (Hg.), Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung. Documenta11\_Plattform2 (Neu-Delhi, 8.-12.5.2001, Ostfildern-Ruit, 2002, 2, S. 87-106, S. 100,101.

<sup>351</sup> Nach Bhabha repräsentiert der Fetisch „[i]nnerhalb des [kolonialistischen /M.D.] Diskurses [...] das simultan ablaufende Spiel zwischen Metapher (als Absenz und Differenz maskierende Substitution) und Metonymie (die aufgrund der Kontiguität das wahrgenommene Fehlen registriert). Der Fetisch – oder das Stereotyp – gewährt Zugang zu einer »Identität«, die ebenso sehr auf Herrschaft und Lust wie auf Angst und Abwehr basiert: in seiner gleichzeitigen Anerkennung und Ablehnung der Differenz

In einer Welt, in der die Gegensätze, die Klüfte der regionalen Räume, der Systeme, der Interessen immer *unüberbrückbarer* zu sein scheinen, gerade *weil* die Distanzen zwischen den Extrema der Gegensätze globalisierungsbedingt *schrumpfen*, kann die Repräsentation zunehmend weniger diesen Regeln des Ausschlusses folgen, werden sie zunehmend als Strategien der Verdrängung und Fetischisierung entzaubert. Auch der Schnappschuss verliert seine Fähigkeit, die Dichotomie zwischen „Us and Them“<sup>352</sup> (Alfredo Jaar) zu bestätigen, verliert die Kraft seiner spezifischen Identitätsbildung. An diesem Punkt setzt Alfredo Jaars skeptische, Fotografie-gestützte Aufklärung an.

Alfredo Jaar, der 1956 in Santiago de Chile geborene und in New York lebende Fotograf ist durch seine Installationen bekannt geworden, in denen er „die Bedingungen von Ausbeutung, Umweltzerstörung und Bevölkerungsverschiebung anprangert“<sup>353</sup> und dies mit der Untersuchung der mimetischen und dokumentarischen Kapazitäten der Fotografie verbindet. Jaar war auf der Documenta 11 sowohl in der Ausstellung (Plattform5) als auch auf dem Symposium „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheit und Versöhnung“ (Plattform2), Neu-Delhi, 7.-21. Mai 2002, präsent. Das Kapitel über Jaar in dieser Untersuchung ist kurz und hat eine andere Funktion als die über die übrigen KünstlerInnen. Es dient erstens als Scharnier zwischen den zwei Extrema der skizzierten künstlerischen Strategeme; es selektiert Werkaspekte des Jaar’schen Schaffens danach, inwieweit sie für den Fortgang der Studie richtungsweisend sein können. Es zielt zweitens darauf ab, insbesondere durch Darstellung seines Beitrags für die Documenta 11, eine, für die begrenzten Zwecke der Untersuchung geeignete tabula rasa zu schaffen, einen Grund, auf der sich die Figuren des Gegensatzes entfalten können.

Mit Methoden der Brechung des Schnappschuss-Prinzips, mit der Verlangsamung und Fragmentarisierung der Rezeption von Fotodokumenten sowie deren wortwörtlicher Kontextualisierung versucht Jaar den reflexiven Umgang mit fotografischen Bildern, mit deren informativen und kontextuellen Dimensionen zu

---

stellt er eine Form von multiplem und widersprüchlichem Glauben dar. Dieser Konflikt zwischen Lust/Unlust, Herrschaft/Abwehr, Wissen/Verleugnung, Absenz/Präsenz hat für den kolonialen Diskurs eine fundamentale Bedeutung.“ (Bhabha 2000, Kapitel 3: Die Frage des Anderen. Stereotyp. Diskriminierung und Diskurs des Kolonialismus, S. 97-124, S. 110,111).

<sup>352</sup> Alfredo Jaar in einem Kommentar zu seiner Installation „Geografy=War“ in: Jaar, Alfredo, *Geografy = War*, Ausst.. Kat. Anderson Gallery, Richmond, Virginia Commonwealth University and Virginia Museums of Fine Arts, o.O. 1991, S. 15.

<sup>353</sup> Jaar, Alfredo, *It is difficult. Ten Years*, o.A. (Barcelona, 1998).

erzwingen. Unter dem Titel „Es ist schwierig“<sup>354</sup> referierte Alfredo Jaar in der Veranstaltungsreihe der D11\_Plattform2 über seine Versuche, dem Kunstpublikum in den Ländern der Ersten Welt die Dimensionen des Ruanda-Genozids zu vermitteln<sup>355</sup>. „[D]ie Wirklichkeit [ist] überwältigend“<sup>356</sup>, konstatiert er mit Blick auf die vorgetragenen Untersuchungen. Aber ist die Dokumentation dieses Vorgangs, selbst in der von Jaar entwickelten Gebrochenheit, das richtige Medium, um das Überwältigende dieser ruandischen Wirklichkeit in die Wirklichkeit des Westens zu transferieren? Und ist Überwältigung überhaupt der angemessene Affekt, um die Weltöffentlichkeit zu mobilisieren? Jaar entwickelte zu den Massakern in Ruanda eine Performance, in der nach seinen eigenen Worten „die Ereignisse als eine Wochenchronologie rezitiert“ und „die barbarische Gleichgültigkeit einer der wichtigsten Wochenzeitschriften der Vereinigten Staaten (Newsweek) den Ereignissen gegenüber aufgezeigt“ wurde. „In den letzten Minuten“, so Jaar, „wollte ich dem Publikum Raum zum Trauern geben. Ich hatte damals (1995 in Chicago) und habe leider auch heute das Gefühl, dass die Menschen jene Millionen Toten gar nicht betrauert haben.“<sup>357</sup>

Erschütterung zu bewirken durch die Umkehrung des fotografischen Blicks war auch das Ziel eines weiteren Werkes, das mit „The Eyes of Gutete Emerita“ (Abb.1) betitelt wurde und aus dem Jahr 1996 stammt. Unzählige Dias auf einem grossen Diatisch, die nichts anderes zeigen, als die Augen von Gutete Emerita, einer Zeugin eines ruandischen Massakers (Abb. 2). Die Brechung des Dokuments erfolgt hier durch eine Art Platonschen Höhengleichnis. Da die unmittelbare fotografische Konfrontation mit dem Massaker möglicherweise nur Blindheit derjenigen erzeugt, die Gorgo ins Antlitz schauen, wird dessen indirekte, aber vermeintlich intensivere Widerspiegelung in Szene gesetzt. Thomas Wulffen kommentiert: Die Augen „haben gesehen, was wir nur in ihrem Anblick erahnen können.“<sup>358</sup> Aber auch: „Nur der persönliche Wahrnehmungsakt kann entscheiden, ob das Unfassbare so darstellbar ist.“<sup>359</sup> In diesen Worten wiederholt sich der Zweifel Jaars. Es ist durchaus anzunehmen, dass die Augen – zudem noch in der

<sup>354</sup> Siehe auch Jaar 1998. Hier war der Titel nur der Beginn einer Aussage, die vollständig lautete: „It is difficult to get the news from poems yet men die miserably every day“.

<sup>355</sup> Gemeint ist: „The Rwanda Project 1994-1998“.

<sup>356</sup> Jaar, Alfredo, „Es ist schwierig“, in: Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer u.a. (Hg.), Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung. Documenta11\_Plattform2 (Neu-Delhi, 8.-12. Mai 2001), Ostfildern-Ruit, 2002 (Jaar 2002), S. 329-353, S. 343.

<sup>357</sup> Jaar 2002, S. 334.

<sup>358</sup> „Documenta11 – der Rundgang, Ein Foto-Rundgang von Dieter Schwerdtle mit Kommentaren zu den einzelnen Künstlern von Thomas Wulffen. Porträt-Fotos in den Kommentarfeldern: Werner Maschmann“, in: Kunstforum International, Bd. 161, August-Oktober 2002 (Wulffen 2002), S. 114-415, S. 151.

<sup>359</sup> Wulffen 2002, S. 151.

suggestiven Rahmung, die an ein Kontrollfenster einer Gefängnistür oder an einen Tschador erinnert – den gewünschten Affekt erzeugen: Betroffenheit oder Überwältigung. Aber gemäss der dem Schnappschuss inhärenten Handicaps muss das keinesfalls zur Mobilisierung der Rezipienten führen, schon gar nicht in der erweiterten Brechung durch den Ort der Präsentation.

Jaars Beitrag auf der Documenta 11 ging noch einen – fast schon verzweifelten – Schritt weiter, um die durch die Schnappschuss-Fotografie bewirkte Starre in Mobilisierung zu verwandeln. Unter dem Titel „Lament of the Images“ (nach dem Titel eines Gedichts von Ben Okri) präsentierte der Künstler eine Serie von Texten, von denen der erste über die Umstände der Freilassung von Nelson Mandela aus dem Hochsicherheitsgefängnis „Robben Island“ berichtete. Die Zwangsarbeit in (Kreide-)Kalksteinbrüchen, in denen die Gefangenen dem reflektierten Sonnenlicht schutzlos ausgeliefert waren, führte zu Augenschädigungen, und man sagt, dadurch wäre Nelson Mandela „die Fähigkeit zu weinen genommen.“<sup>360</sup> Der zweite Text befasste sich mit Bill Gates Anstrengungen, das Bildrepertoire der Welt zu monopolisieren und dessen Veröffentlichung profitabel zu verwerten<sup>361</sup>; der dritte kolportierte einen Vorgang während des Afghanistankrieges von 2001, wonach das amerikanische Verteidigungsministerium alle Rechte an kommerziellen Satellitenbildern aufkaufte, um die unkontrollierte Veröffentlichung von Kampfhandlungen zu unterbinden. Der Geschäftsführer einer der beteiligten Firmen, der Space Imaging Inc., wird zitiert: „»Sie kaufen alle verfügbaren Bilder auf.« Es gibt nichts mehr zu sehen.“<sup>362</sup>

Der zweite Teil der Installation bestand aus einer Lichtbox (Abb. 3), die gewöhnlich transparenten Fotografien als Hintergrundbeleuchtung dient, hier aber nur das ‘reine’, weisse Licht abstrahlte. „Es ist“, so Jaar, „[...] wie die Bitte »Es werde Licht«, das heißt, wie ein Appell, dass sich diese Situation klären möge.“<sup>363</sup> Jaar zur gesamten Installation: „Das Werk ist eine Metapher der Blindheit in unserer Gesellschaft. Ich denke, wir leben heute in einem großen Paradox. Einerseits werden wir von tausenden Bildern bombardiert, aber andererseits waren diese nie zuvor so kontrolliert, sei es durch die Regierungen oder durch einen gewissen Teil des privaten Sektors. Deswegen glaube ich, dass wir die Fähigkeit,

---

<sup>360</sup> Jaar, Alfredo, <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-zoom3.htm>.

<sup>361</sup> Jaar, Alfredo, <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-zoom2.htm>.

<sup>362</sup> Jaar, Alfredo, <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-zoom1.htm>.

<sup>363</sup> Jaar, Alfredo, <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-2.htm>.

zu sehen und von Bildern ergriffen zu werden, verloren haben. Nichts mehr bewegt uns, nichts mehr hat einen Sinn. Mein Werk ist eine Art der poetischen Meditation über die Macht der Bilder.“<sup>364</sup>

Das gleissende Licht als Blendung, als Überblendung, als Blindheit – das ist der letzte Schock, der nach dem Prinzip des Schnappschusses Erschütterung und Erleuchtung auslösen soll. Licht in einer Intensität, dass es schmerzt und zwingt, die Augen zu schliessen. Erleuchtung durch die Pein des Lichts. Durch Dunkelheit. Auf der letzten Fotografie wendet die Sonne die Mittel, mit der sie die Realität ans Tageslicht zerrte, gegen den Zweck der Fotografie. Es ist bezeichnend für die letzten Tage eines Paradigmas, dass es sich in ein Paradox verwandelt. „Das weisse Rechteck“, so Wulffens Kommentar zur Installation „Lament of the Images“ auf der Documenta11, „bildet die Leere der unzähligen Bilder ab, die uns ein Bild der Welt vermitteln wollen und am Ende doch nur sich selbst abbilden.“<sup>365</sup> Das moderne Realitätsprinzip, das in der Fotografie gipfelte und den Anschein der Autografie der Realität vermittelte wie einst die Ikone als Autografie des Heiligen galt – dieses Realitätsprinzip, dieser Gott der Moderne, wendet sich von der Welt ab, kehrt in sich selbst zurück. Das sich selbst abbildende Bild, das Rechteck aus grellem, weissen Licht, markiert einen Wendepunkt in der modernen Bildauffassung des 21. Jahrhunderts, wie das schwarze Quadrat zu Beginn des 20. Jahrhunderts, jedoch nicht als Ausgangs- sondern als Endpunkt. Ab hier geht es entweder ‘zurück’ zum Bild vor der Moderne oder über die Moderne hinaus, über das moderne Bild hinaus, damit über den modernen Dualismus zwischen Täuschung und Erhabenheit.

Das moderne Bild vermochte die Menschen zu spalten, nicht zu mobilisieren. Oder besser gesagt: Das moderne Bild vermochte, eine Periphrase Jaars benutzend, „Us and Them“ gegeneinander zu hetzen. Dieses „Us and Them“ ist untrennbar verbunden mit dem modernen Repräsentationsmodus. Identität war nur zu bekommen um den Preis der Selbstverleugnung und des Missbrauchs des „Anderen“ als Negativ. Lacans „Spiegelstadium“ ist im Grunde eine Diagnose der modernen Identität. Über das moderne Bild hinauszugelangen, heisst, über die Repräsentanz der einen durch die anderen im Namen eines transzendenten Realismus hinauszugelangen. Gesucht wird ein ‘Repräsentations’modus, der die Versöhnung der feindlichen Instanzen, die das moderne Bild kollagieren, zum Ausdruck bringt – und nicht nur zum Ausdruck bringt, sondern auch

---

<sup>364</sup> Jaar, Alfredo, <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-2.htm>.

<sup>365</sup> Wulffen 2002, S. 151.

operationalisiert. Der Selbstausdruck der Realität verbietet sich dabei genauso wie die Hypostasierung des Sozialen in einem unberührbaren Fetisch. Am Schluss des hier zitierten Vortrags, in dem Alfredo Jaar einen Ausweg aus dem selbstgewählten Dilemma der Mobilisierung qua Fotodokument sucht, kommt er auf einen politisch-symbolischen Akt der Gegner des Apartheid-Regimes in Südafrika zu sprechen. Auf Robben Island schichten ehemalige Gefangene eine Steinpyramide auf, mit wohl jenen Steinen, die sie einst brechen mussten. Es ist tätige Erinnerung und Bewältigung, Abschluss und Konstitution, die Symbolisierung eines Prozesses, der die Vergangenheit genauso abschliesst wie er sie wach hält, also: Prozessierung eines Symbols. Ein Movens für die Konstitution des Zukünftigen, das stets wiederholt sein will, um mobilisieren zu können, ein *perpetuum mobile*, das in der Masse bewegt, wie es die Vergangenheit aufschichtet. In diesem Sinne ist es ein, wie Jaar sagt, Monument der Versöhnung. Es erscheint ihm im Gegensatz zu seinen Aktionen als ein gelungenes „Kunstwerk“.<sup>366</sup>

An die Stelle der Autografie der Wirklichkeit, die nur eine moderne Version der Transzendenz war, muss die Selbstbewegung der Menschen treten, und an Stelle des Spiegelbilds das kathartische und tätige Symbol – so etwa kann thetisch bestimmt werden, in welche zwei Richtungen Jaars ‘letzte’ Fotografie weiterentwickelt werden kann.

---

<sup>366</sup> Jaar 2002, S. 352.

## Kapitel II

### Laurie Parsons und Touhami Ennadre: Exodus und Invasion

Das erste Paar, das zum chiastischen Tanz des Konzepts der Studie aufgefordert wird, markiert die je extremste Variante möglicher Ausformungen der korrellativen Parameter: Exodus aus der Kunst in das kunstkontextuelle Nichts versus Okkupation des Raumes der Kunst von einem Standpunkt, der im Mindesten für die Kunst-Moderne unsichtbar ist, vielleicht aber schon seine Umkodierung provoziert. Die Gegensätze sind hier am klarsten, steigern sich analytisch zu einem Punkt, an dem Bruchstellen Ausblicke auf einen anderen Status der Kunst sichtbar werden, ohne dass dieser Gestalt annehmen kann.

#### II.1 Laurie Parsons: Flucht aus der Kunst

##### II.1.1 Besonderheiten der Quellenlage

Es gibt nur wenige Dokumente, die Leben und Werk der Künstlerin Laurie Parsons bezeugen. Zu den ausführlicheren gehören die monographischen Notizen von Kim Levin<sup>367</sup>, deren Nachweis nur aus zweiter Hand möglich ist, und eine Kurzmonographie von Bob Nickas, einem New Yorker Kritiker und Kurator, der die künstlerische Vita Parsons bis zu ihrem Ausscheiden aus der Kunstwelt verfolgt hat.<sup>368</sup> Der thematische Ansatz dieser Arbeit verlangt keine monographische Vollständigkeit, und insofern mögen die hier verwendeten Kritiken und die fotografischen Dokumente für die Formulierung der Tendenz reichen, die sich im Werk Parsons entwickelt hat. Die eigentliche methodische Herausforderung stellt der Austritt der Künstlerin aus der Öffentlichkeit des Betriebssystems Kunst dar, einer Öffentlichkeit, die durch bestimmte Überlieferungspraktiken ihre Existenz bezeugt und deshalb beobachtet, dokumentiert werden kann. Dieser Austritt, die Überschreitung der Grenze zwischen zwei Systemen, der Kunst und dem „Leben“, steht ja im Zentrum der Erörterung. Die Künstlerin interpretiert ihren Ausstieg aus dem Kunstkontext keineswegs als Ende ihrer künstlerischen Tätigkeit. Nur fehlt ihrem Statement der

---

<sup>367</sup> Levin, Kim, „Laurie Parsons“, übers. von Regina von Beckerath, in: Kunstforum International, Bd. 125, Januar, Februar 1994 (Levin 1994), Themenschwerpunkt: Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive, hg. Von Thomas Wulffen, S. 143-147. Für die Übersetzung wird keine Quelle angegeben.

<sup>368</sup> Nickas, Bob, „Dematerial Girl – Whatever Happened To – Biography“, in: Artforum International, April 2003 (Nickas 2003), <http://www.findarticles.com>, S. 1.

Rang eines Beweises entsprechend den konventionellen Regeln der dokumentarischen Information. Es ist ein Gerücht, eine Information nach dem Hören-Sagen (deren einziger Gewährsmann Bob Nickas ist), und kann es auch nicht anders sein, denn der Ausstieg wäre nicht konsequent, würde sich die Künstlerin weiterhin im Diskurskontinuum des Kunstbetriebs bewegen.

Die Situation wird dadurch noch komplizierter, dass, wie unten zu zeigen sein wird, das Hörensagen in den letzten nachweisbaren Aktionen Parsons Bestandteil ihres künstlerischen Konzepts ist. Der ohnehin schwache Dokumenttyp „Gerücht“ wird zum Werkbestandteil. Das Werk, das auf dem Gerücht basiert, entsteht in der Imagination des Publikums, es nimmt allenfalls indirekt, als manifeste Reaktion, Objektcharakter an. Wodurch aber unterscheidet sich das Gerücht als Werkbestandteil vom Gerücht als Dokument? Daran, dass im letzteren Fall ein Dritter, im ersteren die Künstlerin die Autorin ist? An den Grenzen von Kunstwerk und Dokument, bzw. Kunst und „Leben“ verschwimmen die Konturen der Kategorien, die im Zentrum der Systeme für Eindeutigkeit zu sorgen scheinen. Analytisch an den Grenzen zu operieren, bedeutet methodisch ein ständiges Abwägen der Validität von Dokumenten, ein ständiges Befragen der Instrumente der Beobachtung, die Verwendung von Begriffen, deren analytische Energie in dem Masse abnimmt, wie sie sich der Grenze ihres Geltungsbereichs nähern.

### *II.1.2. Der Kontext: New York nach dem kurzen Frühling der New Economy*

Am Ende des Industrialismus, des Paradigmas massenindustrieller Erzeugung von Konsumgütern, stand für ein Jahrzehnt die Illusion, IT- und Biotechnology-basierte Produktion in flexiblen, kleinformatigen Produktionseinheiten, Ausdehnung des tertiären Sektors (die Arbeit der Zirkulation des Kapitals) und Beteiligung der Produzenten an der Kapitalbewirtschaftung könnten auf kapitalistischem Wege für die Fortsetzung des relativ hohen Reproduktionsniveaus der abhängigen Bevölkerungsschichten und die Absorption der industriellen Reservearmee des Nordens sorgen. Der Börsencrash von 1987 brachte das Scheitern diesbezüglicher Hoffnungen genauso zum Ausdruck wie die gleichzeitige Auflösung der politischen Schranken der Nachkriegsordnung, die weltweit der kapitalistischen Akkumulation Fesseln angelegt hatten. In den Neunziger Jahren entwickelte sich erstmals eine internationale Gegenbewegung, allem oberflächlichen Schein zum Trotz, mit einer Radikalität, die das Niveau der Kritik der 1970er Jahre weit hinter sich liess. Die neue, informelle und vielfältige Internationale des Widerstands war



die sozio-subjektale Bedingung für den radikalen Kurs- oder Paradigmenwechsel auch in der Kunst, v.a. in den metropolitanen Zentren, von denen es mittlerweile auf jedem Kontinent einige gibt. Wenn es ein „Oberzentrum“ dieser metropolitanen Kunstwende gab, dann war es New York, dort, wo der Börsencrash die Frage nach dem krisenhaften Charakter der New Economy am deutlichsten stellte. Die kritische Szene New Yorks der 1990er Jahre und die Existenz einer Künstlerin wie Laurie Parsons wäre ohne das Unterfutter jener tiefgreifenden Kritik an der neuen Weltordnung nicht denkbar, auch wenn sie sich auf der Spur der Institutionenkritik des Kunstkontexts bewegt. Es gilt anhand der Position von Laurie Parsons darzulegen, dass die Kritik eines Teils der New Yorker Szene mitten ins Herz der neuen alten Weltordnung, in den neuen alten Begriff kapitalistischer Produktivität, führt(e). Die New Economy hatte in den 1980er Jahren auch für die Kunst Erlösung aus den Widersprüchen des Industrialismus versprochen, katapultierte sie offen und unmittelbar in die Sonne einer börsennotierten Utopie, von wo sie mit versenkten Flügeln auf das harte Pflaster der Wallstreet zurückstürzte. Das Grounding nach dem Börsencrash wurde mit der radikalst-möglichen Kritik des Kunstbetriebs beantwortet: Mit seiner vollständigen Negation und damit der Aufkündigung der künstlerischen Subjektposition: „Die heftige Ablehnung der modernen Form ist schon lange zu einer begrifflichen Formlosigkeit degeneriert, während die Auflösung von Ausstellungsmethoden zu einer immer konsequenteren Zerstörung von Struktur und Raum der Ausstellung geführt hat. In New York ist die unbestimmte soziale Kunstlosigkeit mittlerweile ein Antidot gegen Hochglanzpräsentationen: lieber unordentlich als gepflegt, lieber gebraucht als neu, lieber wiederverwertet als hergestellt. Auch mit dem individualistischen modernen Ego geht es zu Ende.“<sup>369</sup> Das Ende des kurzen Frühlings der New Economy führte überraschenderweise nicht zur Restitution der traditionellen Arbeitsteilung zwischen Kunst und Gesellschaft, wie zu Beginn der Achtziger als Reaktion auf den Umbruch um „68“, sondern zu dem Unterfangen, die Mauern zwischen den beiden Sphären endgültig zu schleifen, nachdem in den 70er Jahren die Werkzeuge dafür geschmiedet worden waren. Allerdings ist zu fragen (und am Schluss zu beantworten), ob die Radikalität der Neunziger Jahre ausschliesslich als Wiederbelebung und Überbietung radikaler Kritik dieser Trennung zu werten ist oder auch als kulturelle Begleitmusik eines neuen Typus sozial-politisch-ökonomischer Formation.

---

<sup>369</sup> Levin 1994, S. 143.

### II.1.3 Der Prozess der Entfernung aus dem Kunstkontext

Am Beginn des Überblicks über das Werk von Laurie Parsons stehen drei bemalte Holzstückchen, die die Künstlerin in der Mitte der 1980er Jahre ausstellte: „Die Holzstruktur hat mich wirklich fasziniert, es war spannend, der Maserung zu folgen. Dann fing ich an, das Holz in irgendeiner Weise zu verwenden; wie, das war nicht unbedingt so viel interessanter als die Sache an sich“, wird die Künstlerin zitiert.<sup>370</sup> Levin bezeichnet die Holzstückchen als „konfektioniertes Nichts“<sup>371</sup>. Im Weiteren arbeitet Parsons mit urbanem Müll, den sie, so Levin, „zu Kunst [erklärt]“<sup>372</sup> und in diesem Sinne wiederverwertet. Ihre „Floor Pieces“ bestanden aus Zeitungspapier, Zigarettenskippen und zerbrochenen Flaschen, die über den Galerieboden verstreut lagen (Abb. 4). Über Parsons seinerzeitige Arbeitsweise schreibt Nickas: „Auf Spaziergängen durch natürliche, industrielle und städtische Areale – meist im nördlichen New Jersey – sammelt sie Dinge, bringt sie in ihr Studio und lebt mit ihnen eine Weile.“<sup>373</sup> Parsons merkt an, dass sie an der Präsenz der gefundenen Dinge interessiert war, die sie „genauso kraftvoll fand wie ein Kunstwerk.“<sup>374</sup> In ihrer ersten Einzelausstellung 1988 in der (mittlerweile geschlossenen) Lorence-Monk Gallery, New York, ordnete Parsons den gefundenen Müll „gleichmässig an der Peripherie der Galerie an, dort, wo der Boden auf die Wand trifft, quasi als Markierung des verfügbaren Raums.“<sup>375</sup> Die Installation muss allerdings den Eindruck „unbeabsichtigter Eleganz“ erzeugt haben, „was die Künstlerin irritierte.“<sup>376</sup> „Die Galerie“, so wird Parsons zitiert, „das Licht, die äussere Welt schienen zu viel Gewicht zu bekommen.“<sup>377</sup>

<sup>370</sup> Levin 1994, S. 143. Die Ausstellung, auf die sich Levin bezieht, hat nach ihren Worten Mitte der achtziger Jahre stattgefunden. Leider werden die Zitate nicht belegt.

<sup>371</sup> Levin 1994, S. 143.

<sup>372</sup> Levin 1994, S. 143.

<sup>373</sup> Nickas 2003, (S. 1). Im Original: „[...] she collects things on walks through natural, industrial, and urban areas – mostly in northern New Jersey – brings them back to her studio, and lives with them for a while.“

<sup>374</sup> Nickas 2003, (S. 1). Im Original: „she was »interested in the presence they had that I found as powerful as that of a piece of art.«“ Dieses wie die folgenden Zitate werden nicht belegt.

<sup>375</sup> Levin 1994, S. 143.

<sup>376</sup> Levin 1994, S. 143. Eines der Objekte dieser Zeit (es wird nicht deutlich, ob es Bestandteil der genannten Einzelausstellung war) besteht aus einem Bettgestell, dessen zwei Längs- und eine Schmalseite zu einem Dreieck geformt sind, „which is titled V, to recall the Thomas Pynchon novel.“ Laurie Parsons, zit. nach Nickas 2003 (S.1). Leider wird das Zitat nicht belegt. Weitere Fundstücke verweisen offensichtlich auf eine Ausseninstallation, bestehend aus einem 1500 Quadratfuss grossen Areal am Ufer des Hudson River, das mit Bauschutt und anderen Dingen belegt wurde. „I spent weeks collecting the detritus, to later entirely cover the floor of a gallery“, wird Parsons zitiert. (Nickas 2003, (S. 1).

<sup>377</sup> Levin 1994, S. 143.

Nickas erwähnt, dass in New York keines der Objekte verkauft wurde, hingegen 1989 das gesamte Objektensemble in einer nicht näher bezeichneten Ausstellung bei Rolf Ricke in Köln. Dieser Ankauf, dem weitere folgten, veranlasste Parsons zur Aufforderung an KunsthändlerInnen, den Handel mit ihren Kunstwerken zu unterlassen.<sup>378</sup> Möglicherweise hat diese Erfahrung den konsequenten Verzicht auf Ausstellungsgegenstände befördert. In der zweiten Einzelausstellung 1990 in der Lorence-Monk Gallery<sup>379</sup> zeigte die Künstlerin, so Levin, „die tote Eleganz und Leere der neu gestalteten Galerie als Organismus.“<sup>380</sup> Eingeladen hatte die Künstlerin (oder die Galerie) mit einer Postkarte, auf der nach Nickas nur der Schriftzug der Galerie nebst Adresse zu lesen war.<sup>381</sup> Später bemerkte Parsons: „Ich fand es wichtig, die Galerie selbst zum Gegenstand zu machen, statt sie fortgesetzt und unhinterfragt als Kontext zu benutzen. Ihre physische Räumlichkeit und schwierige soziale Organisation ist genauso wirklich und bedeutungsvoll wie die Kunst, die sie beherbergt und vermarktet.“<sup>382</sup>

Nach der Beschränkung auf die Ausstellung des Ausstellungskontexts ging Parsons einen Schritt weiter: Ende 1990 installierte sie eine Videokamera in ihrem Wohn- und Arbeitsstudio, um „Life-Bilder kontinuierlich mehrere Wochen lang in eine Galerie“ zu übertragen.<sup>383</sup> Die Aufnahmen wurden nicht aufgezeichnet, und die Kamera auch nicht abgestellt, wenn die Künstlerin abwesend war. In einer Gruppenausstellung der Andrea Rosen Gallery, New York, Ende 1990 oder Anfang 1991<sup>384</sup>, betitelt mit „Work in Progress“, fungierte Parsons „für die Dauer der Ausstellung als selbsternannte Galerie-Assistentin (Abb. 5). Sie ging täglich ins Büro und erledigte die routinemässig anfallende Büroarbeit, ohne Bezahlung und unkündbar.“<sup>385</sup> Levin sieht mit diesem Schritt den Übergang zu einer weitgehend sozialen, kontextuellen und unsichtbaren Kunst vollzogen.<sup>386</sup> Dass das noch nicht das Ende des Prozesses war, demonstrierte Parsons 1991 in Rottweil.

<sup>378</sup> Nickas 2003, (S. 1).

<sup>379</sup> Nach Levin in den Räumen der *umgezogenen* Galerie, nach Nickas in den alten, renovierten („The gallery has been retouched [...]“, Nickas 2003, (S. 2)).

<sup>380</sup> Levin 1994, S. 145.

<sup>381</sup> Nickas 2003, (S. 2).

<sup>382</sup> Nickas 2003, (S. 2). Später scheint Parsons Abstand von dieser Ausstellung genommen zu haben, mit den Worten, „that it felt »righter as opposed to wronger« to leave it off.“ (Nickas 2003, (S. 2).

<sup>383</sup> Nickas 2003, (S. 2).

<sup>384</sup> Weder Levin noch Nickas nennen ein Datum, der Zeitraum, in dem die Ausstellung stattgefunden haben muss, ergibt sich aus dem Kontext des Nickas'schen Textes, der die nachfolgende Ausstellung in Rottweil auf das Jahr 1991 datiert. Eine Nachfrage bei der Andrea Rosen Gallery verlief ergebnislos.

<sup>385</sup> Levin 1994, S. 145.

<sup>386</sup> Levin 1994, S. 145.

1991 lud Udo Kittelmann Laurie Parsons ins Forum Kunst Rottweil ein, Parsons bezog den Ausstellungsraum und wohnte darin (Abb. 6). Parsons: „Ich empfand es als Herausforderung, diesen grossen weissen Raum zu bewohnen. Im Grunde hatte ich ein offenes Haus. Es war nicht wirklich Kunst im eigentlichen Sinne.“<sup>387</sup>

Vormittags, ausserhalb der Öffnungszeiten, arbeitete sie in einer psychiatrischen Klinik mit behinderten Kindern. „Zunächst unfähig, deutsch zu sprechen, versenkt sie sich in die Sprache. [...] Nach und nach kommen die Leute, um die Person zu sehen, die im Museum lebt, viele von ihnen waren nie zuvor dort. Parsons lässt die Tür unverschlossen und spricht mit jedem, von der Frau, der die Bäckerei in der Nachbarschaft gehört bis zum Betrunkenen, der spät in der Nacht an die Tür klopft. Parsons hatte bei der Ankündigung der Aktion Wert darauf gelegt, ihren, den Namen des Kurators und die Rottweiler Bürger aufzuführen. Auf einer Abschlussparty schien die ganze Stadt anwesend.“<sup>388</sup>

Es bleibt unklar, welcher Stellenwert der vormittäglichen Arbeit in der psychiatrischen Klinik zukam. Dass die Künstlerin während des Ausstellungsprojekts schlicht ihre Arbeitskraft verkaufte und sich damit unreflektiert den Gesetzen des Arbeitsmarktes unterwarf, ist auszuschliessen – gerade auch mit Blick auf die weitere Entwicklung der Künstlerin. Eher ist davon auszugehen, dass Parsons mit der vollständigen Auslagerung ihrer künstlerischen Tätigkeit aus dem Kunstkontext experimentierte. Levin deutet die Arbeit mit behinderten Kindern als Konsequenz aus der Erkenntnis, die Kunst sei für Parsons „offenbar eine zu isolierte Angelegenheit geworden.“<sup>389</sup>

1992 nahm Parsons an der Ausstellung „The Big Nothing“ des New Museum of Contemporary Art in New York teil. Während die meisten der eingeladenen KünstlerInnen ihre Arbeiten versteckten („play hide-and-seek with their work“<sup>390</sup>) platzierte Parsons einen vier Inches hohen Stapel von Dollarnoten, wobei das Museum dreihundert Dollar beisteuerte. Das Aufsichtspersonal bekam die Anweisung, nicht einzugreifen, wenn sich jemand den Stapel aneignete. Natürlich war das Geld, und damit das Werk, schnell verschwunden. Das Thema war

---

<sup>387</sup> Levin 1994, S. 145.

<sup>388</sup> Nickas 2003, (S. 2). Im Original: „Unable to speak German, she immerses herself in the language. [...] Little by little, people come by to see this person living in the museum, many of whom have never before seen inside. Parsons leaves the door unlocked and talks with everyone from the woman who owns a nearby bakery to a drunken man banging on the door late at night. Parsons had worded the announcement for the show to include her name, that of the curator, and Rottweiler Burger – the people of Rottweil. At a big closing party it seems as if the entire town has turned out.“

<sup>389</sup> Levin 1994, S. 145.

<sup>390</sup> Nickas 2003, (S. 2).

gewissermassen getroffen und seine künstlerische Bearbeitung ad absurdum geführt. Das Werk wechselte einerseits den Besitzer, ohne dass es den Status der Ware durchlaufen hätte, andererseits wechselte es die Funktion, mit der Absicht und der Folge, dass es vollständig der Rezeption, dem Diskurs entzogen wurde. Gerade dadurch wurden sein Werkcharakter und seine Position im Kontext der Kunst radikal in Frage gestellt.

Eine Reihe von Projekten Parsons für verschiedene Gruppenausstellungen blieb unrealisiert. So der Vorschlag für eine Pariser Galerie, während der Dauer der Ausstellung, die im Winter 1992 stattfinden sollte, die Oberlichter des Ausstellungsgebäudes zu entfernen: „Es würde den Dingen den Weg zum Himmel öffnen“, so die Begründung.<sup>391</sup> 1994 macht die Künstlerin für den Skulpturenpark im niedersächsischen Nordhorn mehrere Vorschläge, u.a. den, den Mond über Nordhorn zu installieren: „Ich hatte den Gedanken, dass der Mond über Nordhorn verbracht werden sollte. [...] Ich verfolge Ziele mit meinen Formaten von Vorstellungen und Kunstwerken. Was willst du? Mach es. Bezahl dafür. Wie auch immer: der Vorschlag war nicht so abwegig wie er schien. Ich machte ihn mit einem Gefühl der Wärme. Bring den Mond dazu, jede Nacht über Nordhorn zu hängen und sichtbar zu sein, wenn du es willst. Es war ein ehrlicher poetischer Vorschlag.“<sup>392</sup>

Ein anderer Vorschlag sah vor, dass den BesucherInnen des Skulpturenparks erzählt werden sollte, die Künstlerin habe ein ganzes Jahr im Park gecampt. „Was würde es für einen Unterschied gemacht haben, ob ich es tat oder nicht?“, fragt Parsons. „Ist das [Letztere / M.D.] nicht interessanter? Die Leute brächten ihre Imagination in das Projekt ein, unabhängig davon, ob ich nun da gewesen wäre oder nicht. Und für mich wäre es der Abschied von meinen strengen ›realen‹ Untersuchungen in der Vergangenheit gewesen. Ist nicht »Täuschung«, ist nicht ein Trick („subterfuge“) ebenso real?“<sup>393</sup>

---

<sup>391</sup> Nickas 2003, (S. 2). Im Original: „[...] it would just open things up to the sky.“

<sup>392</sup> Nickas 2003, (S. 2). Im Original: „I had the thought that the moon should be brought to settle over Nordhorn [...]. I do have issues with the format of proposals and art. What do you want? Make it. Pay for it. Anyway, this thought was not as tongue in cheek as it may sound. I meant a sincere level of poetry here.“

<sup>393</sup> Nickas 2003, (S. 2,3). Im Original: „»Whar would it matter if I didn't? Indeed, isn't that somewhat more interesting? People would bring their imagination to the project, regardless of wether or not I actually had been there. And it would be a departure for me from my rigid 'real' investigations of the past Is not 'deception', subterfuge, also real?«“

Das Kunstwerk besteht in nichts weiter als einer von dritter Seite kolportierten Behauptung, gewissermassen ein Signifikant ohne Signifikat. Oder: Der Signifikant erfüllt seine Aufgabe als imaginatives Signifikat, als dem Austausch zwischen Signifikant und Signifikat inhärente Möglichkeit der Täuschung. Und zwar der Täuschung als der Aufforderung zur, der Provokation von Enttäuschung, d.h. Einlösung des Signifikats. Das Kunstwerk erscheint hier rein in seiner Funktion als Brückenkopf der gesellschaftlichen Kommunikation, und, insofern Kommunikation Bestandteil des gesellschaftlichen Stoffwechsels ist, als blosses Zwischenprodukt der allgemeinen gesellschaftlichen Produktion, jenseits der Sackgasse, in der diese endet, wenn ihre objektalen Zwischenglieder alle Produktivität in fetischistischer Weise aufsaugen und still stellen. Um es in einem Bild auszudrücken: Das Kunstwerk als Moment des sozialen Prozesses zeigt sich im ephemeren Kontakt eines flachen, übers Wasser geschleuderten Steins mit dem Medium, das seinen Prozess ermöglicht. Parsons kehrt die produktive Seite der Täuschung, des Tricks hervor, die als Rückverweisung an die Getäuschten, das Publikum des Kunstbetriebs, erscheint: Macht eure (Kunst-)Werke selber, indem ihr eure Imaginationen materialisiert, indem ihr eure Versprechungen (der Begriff verweist auf die unvollendete Seite des Tausches zwischen Signifikant und Signifikat) produziert.

Ein letztes Mal beteiligt sich Parsons an einer Ausstellung. Ihr Beitrag zu „The Spatial Drive“ (1992-1993) im New Museum of Contemporary Art (New York) war, so Levin, die „alles umgreifende Arbeit in einer ansonsten diffusen Gruppenausstellung, das »Bindemittel«, das die so ungleichen Arbeiten anderer Künstler, die alle mit dem Raum experimentierten, zusammenfügte. Für diese Ausstellung, in der es um physische und räumliche Bezüge ging, konzipierte Parsons eine zwar immaterielle, aber absolut relevante Arbeit.“<sup>394</sup> Parsons organisierte ein Jahr lang ein „Security and Admission Project“, in dem sie das Aufsichts- und Einlasspersonal in das Ausstellungsprojekt integrierte. Atelierbesuche und Diskussionen zwischen Kurator und KünstlerInnen wurden veranstaltet. Die solchermassen geschulten MitarbeiterInnen waren in der Lage und sehr motiviert, den BesucherInnen Rede und Antwort betreffs der Kunstwerke zu stehen (Abb. 7).

Mit der Vorstellung, dass Kunst sich in andere Bereiche ausbreiten muss, spirituell werden und soziale Verantwortung übernehmen muss („art must spread into other

---

<sup>394</sup> Levin 1994, S. 147.

realms, into spirituality und social giving“<sup>395</sup>), verliess Parsons gegen 1994 endgültig die Kunstwelt. Sie „konzentriert ihre Energien aufs Schreiben und Sozialarbeit: Sie interviewt Kinder für eine Studie über physische und psychische Gesundheit am Newark Krankenhaus; sie nimmt teil an einem Kunstprogramm für Jugendliche mit einer Biographie, die durch psychiatrische Hospitalisierung geprägt ist; kürzlich nahm sie an der „National Alliance for the Mentally Ill“ teil. Ihr Eintreten für die Rechte von psychisch Kranken, die obdachlos waren, mündete im Zusammentreffen mit einem Mann, den sie in der Gegend von Hoboken gesehen hatte. „Geschockt darüber, dass er seit über zehn Jahren in einem Zelt gewohnt hatte, verbrachte Parsons Monate, um ihm zu helfen, eine subventionierte Wohnung zu finden.“<sup>396</sup>

Über die Jahre, so Nickas, führt Parsons ein Journal, zunächst tagebuchähnlich, später eine „abstrakte Sammlung von Werken und Sätzen.“<sup>397</sup> Sie sammle Wörter wie früher Objekte, so Parsons, allerdings ist nicht beabsichtigt, sie zu veröffentlichen, zumindest nicht zu Lebzeiten. Im Übrigen vermeide sie in ihrem sozialen Engagement jeglichen Hinweis auf ihre frühere Tätigkeit als Künstlerin.<sup>398</sup>

Levin kommentiert die radikale Verweigerung von künstlerischer Repräsentation, Parsons ginge es nicht um die Beziehungen zwischen Dingen, sondern „um das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Menschen und Verhaltensgrenzen, dort wo Kunst eins wird mit dem Leben und der Künstler verschwindet oder sich zumindest hinter die Kulissen zurückzieht.“<sup>399</sup> Die jüngeren Projekte hinterliessen faktisch keine Spur ihrer Urheberin. „Sie weigern sich sogar, als urheberlose Texte zu fungieren, und streben stattdessen eher eine lange verlorene mündliche Tradition an. Gleichsam beseelt von der Sehnsucht nach einer apokryphen Vergangenheit, in der es noch keine Trennung zwischen Kunst und Leben gab, in der jedes Objekt und jede Handlung Teil von beidem war, bewegt sich Parsons Werk an der Grenzlinie zwischen Theorie und Praxis. Ihre Kunstinstitutionen unterwandernden chamäleonhaften Gesten stellen eine durch und durch pragmatische Antwort auf das Unbefriedigende und Verwirrende an der derzeitigen Phase des Systemzusammenbruchs dar.“<sup>400</sup>

---

<sup>395</sup> Nickas 2003, (S. 3).

<sup>396</sup> Nickas 2003, (S. 3). Im Original: „Shocked to discover that he’d lived in a tent for over ten years, Parsons spent months to help him find a subsidized apartment of his own.“

<sup>397</sup> Nickas 2003, (S. 3). Im Original: „[...] abstract collecting of works and phrases“.

<sup>398</sup> Siehe Nikas 2003, (S. 3)

<sup>399</sup> Levin 1994, S. 145.

<sup>400</sup> Levin 1994, S. 147.

Einige Bemerkungen des Kommentars sind schwer verständlich und gehen wohl auf Übersetzungsschwierigkeiten zurück. Was z.B. ist unter dem Verwandschaftsverhältnis von Mensch und Verhaltensgrenze zu verstehen? Auch die Aussage, Parsons Werk bewege sich an der Grenzlinie zwischen Theorie und Praxis, scheint einer allzu wörtlichen Übersetzung geschuldet. Aber es gilt nicht eine Übersetzung zu interpretieren, sondern die künstlerischen Akte Laurie Parsons an der Systemgrenze der Kunst.

#### *II.1.4 Kunst diesseits und jenseits der Systemgrenze*

##### *II.1.4.a Werkstätigkeit als Kunst?*

Der Prozess der Entfernung Parsons aus dem Kunstkontext vollzieht sich in drei Stadien: im ersten Stadium inszeniert die Künstlerin Arbeitsprozesse im Medium der Ausstellung, integriert sie also in den Kunstbetrieb. Im zweiten lässt sie Ausstellungsbetrieb und Werkstätigkeit parallel nebeneinander laufen. Im dritten schliesslich koppelt sie ihre Werkstätigkeit vollständig vom Kunstbetrieb ab. In der Ortsverschiebung dessen, was im Folgenden mit dem Doppelbegriff der Arbeit/Werkstätigkeit bezeichnet wird, zeigt sich der Perspektivenwechsel Parsons, der paradigmatische Wechsel sowohl des Kunstbegriffs wie der Begriffe „Werkstätigkeit“ und „Arbeit“.

Es stellt sich erstens die Frage, wie sich Arbeit/Werkstätigkeit unter den Bedingungen der Ausstellung verändert, und zweitens, wie sich künstlerische Kreativität verändert, wenn sie nach ausserhalb des Kunstsystems disloziert wird.

Man kann der Künstlerin unterstellen, gerade auch mit Blick auf die Rottweiler Ausstellung, dass es ihr im Fall der Inszenierung als Büroarbeiterin in der Rosen Gallery nicht darum ging, einen kunstexternen Vorgang, in diesem Fall einen Büro-Arbeitsprozess, in der Logik des Kunstkontexts zu situieren. Aber genau das schien entgegen der Intention der Künstlerin zu passieren, und man kann annehmen, dass die rigorose Trennung zwischen Ausstellung und Werkstätigkeit (Sozialarbeit) im Fall der Rottweiler Ausstellung dieser Erfahrung zu verdanken ist.

Was geschieht mit der Büroarbeit, sobald sie als Kunstwerk inszeniert wird? Die Arbeit als Galerieassistentin ist wie jede Arbeit doppelt bestimmt: durch ihre



Gebrauchswert- und ihre Tauschwertseite. Sie ist sowohl Arbeit in der Grimmschen Definition als lohnabhängige<sup>401</sup> als auch Werkstätigkeit. Der Künstlerin ging es ganz offensichtlich um die Gebrauchswertseite der Arbeit, ihrer Bestimmung als Äusserung eines konkreten produktiven Vermögens. Aber als dieses wird die Arbeit nicht erkannt. Die Galerie erweist sich als Institution der Umcodierung, in der die doppelt bestimmte Arbeit/Werkstätigkeit kunstsystemkompatibel gemacht wird – zu einem Kunstwerk. Der Arbeitsprozess wird in eine nur äusserlich verbundene Reihe von vorerst unbegreiflichen Akten verwandelt. Die auch in der Arbeit/Werkstätigkeit erfahrene Entfremdung nimmt hier die Form der Zusammenhanglosigkeit an. Als aus dem ursprünglichen Kontext herausgerissene Tätigkeiten verlieren solche Vorgänge wie „Ablage“, „Korrespondenz“, „Projektierung“ ihre Sinnhaftigkeit als kreative Vorgänge des Arbeitsprozesses und werden zu Abläufen einer nunmehr fremden, entfremdeten, einer exotischen Welt. In einem zweiten Schritt werden die unverständlichen Arbeitsprozesse zu abstrakten Gesten. In ihnen manifestiert sich der abstrakte Charakter der Tausch-Arbeit, ihre Reduktion auf das abstrakte Vermögen produktiver Tätigkeit. In einem dritten Schritt werden diese Gesten zu Zeichen. Herausgerissen aus allen Kontexten, die Arbeit/Werkstätigkeit mit ihren Zielen und Zwecken verbindet, verweisen sie auf eine abstrakte Schöpfungskraft. Wie die Tätigkeit von Tieren oder „Primitiven“ werden die einst vertrauten Vorgänge zu Zeichen von Naturkräften, die einzig ihre Beobachter angehen, die Künstlerin und das Publikum, die Künstlerin im Range eines Demiurgen, das Publikum als Teilhaber eines Aktes der Schöpfung. Kunstbeschreibung, die dieser Art der Beobachtung folgt, würde den Prozess der ästhetischen Mythisierung nur bestätigen. Die „Galerieassistentin“ würde in dieser naiven Perspektive darauf hin befragt, welche Motive, Stilelemente, usw. ihrer Installation sich in eine Reihenbildung verwandter und vergleichbarer Werke einbinden lassen, um sie in die kanonisierten Bedeutungshorizonte der Kunstgeschichte integrieren zu können. Die Bewegungen der am Schreibtisch Sitzenden, das Sortieren von eingegangenen Briefen und die Erledigung von Korrespondenz beispielsweise würden in der klassischen, formalisierenden Perspektive der Werkinterpretation zu absurden Interpretationen Anlass geben, sie würden etwa auf ein aus der Völkerkunde bekanntes Ritualverhalten, auf die primitive Einheit von Kultur und Natur oder die Einheit von Sein und Geschichte, mithin auf die in mythischen Dimensionen aufgehobene Banalität des Alltäglichen verweisen. Aus der Büroarbeiterin würde

<sup>401</sup> Arbeit war im deutschsprachigen Raum „ursprünglich die auf dem Knecht lastende [Tätigkeit], vorzugsweise was für die feldbestellung, um tagelohn gewerkt werden musste [...]“. Grimm, Jacob und Wilhelm [Gebrüder Grimm], Deutsches Wörterbuch, siehe <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb>. Arbeit ist danach tauschwertige und entfremdete Werkstätigkeit.

vielleicht eine Schamanin, eine Heilige oder eine chthonische Gottgleiche, deren nunmehr vordergründig erscheinende Tätigkeiten die Verkleidung einer auf die mystische Aufhebung aller Trennungen gerichteten Realpräsenz der Zeichen wären.

Eine andere Sichtweise ist sicherlich möglich, es ist aber die Frage, ob sie noch in der Kunst-Moderne ihren Platz haben kann. Die werktätige Seite der Arbeit ist schöpferisch, aber es hiesse die Kunst zu überschätzen, würde man erwarten, dass schöpferische Tätigkeit als solche in der Kunst ihren Platz hätte. Die doppelt bestimmte Arbeit erfährt im Verlauf künstlerischer Prozessualisierung nur einen Formwandel, kann deshalb im Rahmen der Kunst nicht von Tauschwert und Entfremdung befreit werden. Es mag das der Anlass für Parsons gewesen sein, sich aus dem Kunstbetrieb herauszuziehen und die Kunst direkt im „Leben“<sup>402</sup> zu suchen.

#### *II.1.4.b Wie verändert sich die Kunst durch den Exodus?*

Nach dem Ende der kunstbetrieblichen Tätigkeit Parsons kann man nicht mehr sicher sein, ob den Nachrichten über ihre jüngsten Projekte der Status von Dokumenten zugewillt werden darf. Es ist seit ihrer Beteiligung am Nordhorner Skulpturenpark nicht mehr auszuschliessen, dass das Gerücht als künstlerisches Konzept hier seine Fortsetzung findet. Kunstwerk und Dokumentation verschmelzen darin zu einem antizipatorischen Vorstellungsobjekt, antizipatorisch deswegen, weil es auf die Überwindung des bloss Imaginativen hin zu einer Materialisierung angelegt ist. Aber dieser Aggregatzustand des Kunstwerks scheint notwendig, um den Übergang von Kunst zum „Leben“ nicht nur zu behaupten, sondern zu vermitteln, d.h. auch – nach der Seite der Kunstkritik – zu diskursivieren. Im Folgenden soll daher die spezifische Werkform der Parsonschen Kunst *nach* der Kunst näher bestimmt werden. Dies kann nur deduktiv erfolgen, d.h. als Schlussfolgerungen aus den letzten dokumentierten Aktionen Parsons vor Verlassen des Kunstbetriebs.

---

<sup>402</sup> Der Begriff des Lebens muss aus systemtheoretischer Perspektive, die gewiss nicht ausreichend ist, um seine komplexen Konnotationen zu erfassen, in Anführungszeichen gesetzt werden, da er in Relation zur Kunst ein unpräziser Euphemismus für die Aussenwelt der Kunst ist, die aus genauso „toten“ oder „lebenden“ Nachbarsystemen besteht wie die Kunst selbst.

Wenn Parsons davon ausgeht, dass Kunst auch in ausserkünstlerischen Bereichen verbreitet werden kann, so muss sie von der Annahme ausgehen, dass es dort draussen gewissermassen Passformen geben muss, die darauf warten, an künstlerische Initiativen anzudocken. Es stellt sich die Frage, wie sich künstlerische Kreativität verändern muss, um mit ausserkünstlerischer Kreativität kompatibel zu werden. Wie die Konzeptualisierung des Gerüchts zeigt, beginnt Parsons mit einem Schritt der Reduktion des Kunstwerks. Anstatt im Kunstwerk zu kristallisieren, werden die künstlerischen Energien zunächst auf die Ebene einer allgemeinen und abstrakten Vorstellung von künstlerischer Produktivität zurückgefahren. Auf dieser Ebene, auf der der künstlerische Akt sich von einem allgemein kreativen Akt nicht unterscheidet, nimmt der Konnex zwischen spezifisch künstlerischer und allgemeiner Kreativität die 'Form' des Potenziellen an. Kunstwerke und Gestaltungen allgemeiner Kreativität werden kompatibel, das Kunstwerk kann in die Gestaltungen allgemeiner Kreativität diffundieren.

Der Prozess der Diffusion erfolgt bei Laurie Parsons in zwei Schritten. Am Anfang steht der Vorschlag oder die Behauptung, also eine sprachlich induzierte Imagination, die zu einem imaginären Objekt in den Köpfen der Adressaten wird – sofern man in künstlerischen Werkkategorien denkt. Oder anders: Das Kunstwerk, das künstlerische und allgemeine Kreativität verbinden soll, muss im Raum der kollektiven Imagination als einem konzeptionellen, vor-objektalen, einen Raum der objektalen Präexistenz entstehen. So könnte der erste Teil des Parsonschen Diktums „spirituality and social giving“ übersetzt werden.

Das imaginäre Objekt treibt über sich als Form hinaus, insofern Umsetzung, Realisation oder Materialisation seinen Inhalt ausmachen. Und dann kommt der zweite Teil ins Spiel: „social giving“. Der Funke, den die Künstlerin in den Köpfen der Besucher des Nordhorner Skulpturenarks zu entzünden versucht und den sie offensichtlich in den Köpfen des Aufsichtspersonals im „Security and Admission Project“ entzündet hat, kann nur überspringen, wenn die Künstlerin auf die Verdinglichung oder Apotheose ihrer eigenen Kreativität verzichtet und sie dort dienstbar macht, wo sie aus Gründen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung bisher nicht vorkam. Wie zuvor das Kunstwerk aus seiner kristallinen Form nur gesprengt werden kann, wenn die darin enthaltene künstlerische Energie gewissermassen entkonkretisiert wird, so kann sie sich nur in der Haltung, *attitude* ihrer allgemeinsten Form daran machen, in andere Sphären einzusickern: als tätige Liebe

(zum Nächsten). Die Gestaltungen, die diesem Umschlag entspringen, sind schon nicht mehr die der Künstlerin, sind schon nicht mehr nur-künstlerische.

Nach dem Übergang in Akte oder Objekte allgemein-sozialer Handlungen verliert die kreative Energie ihre künstlerische Handschrift. Es entsteht etwas Neues, wenngleich unmittelbar nichts 'Eigenes', Differenziertes. Es ist vermutlich das, was man „Leben“ nennt. Einfache Bestätigungen des Lebens, von niemandem bemerkt. Der namenlose Werkeltag, die selbst-verständliche Auseinandersetzung mit *dem Objekt*, das es gilt, dem Wunsch, der Phantasie, der Vorstellung gefügig zu machen. So wie das Kochen „unserer Grossmütter“, bevor es in den Händen ihrer Nachfolgerinnen zum Auftauen von Fast Food und in den Händen von Meisterköchen zum Objekt der televisionären Begierde wurde.

*- Übergang von Kunst zu „Leben“: eine Ausgleichsbewegung*

Aufs Ganze, Kunst und „Leben“ Übergreifende gesehen handelt es sich hier um eine Ausgleichsbewegung zwischen einem Milieu des Überflusses und einem Milieu des Mangels an künstlerischer Produktivität. Die Überschreitung der Grenze des Kunstbetriebs kommt nicht einer abstrakten Forderung nach der Verbindung von Kunst und „Leben“ nach, sondern trägt dem Spannungsgefälle zwischen allgemeiner und gesonderter Kreativität Rechnung. Sie geht davon aus, dass in der gegebenen historischen Situation (der 1990er Jahre) das Gefälle zwischen 'Kreativitätsniveaus' nicht mehr im Kunstbetrieb überbrückt werden kann. Das Hochspannen künstlerischer Energie in den Jahrhunderte lang kultivierten Batterien des Kunstbetriebes scheint zu diesem Zeitpunkt unproduktiv geworden, womit weder gesagt ist, ob es sich hier um eine Episode oder einen epochalen Bruch im Verhältnis von Kunst und „Leben“ handelt, noch, ob die Produktivität des Kunstbetriebes nicht erneut restituiert oder in einem alternativen Kontext konstituiert werden kann. Die Verdichtung künstlerischer Energie zum Herrschaftswissen einer konditionierten (kunstkennerischen) Elite schien jedenfalls nicht mehr jene Dynamik zu entwickeln, die der Moderne auf widersprüchliche Weise, aber doch zugunsten der Gesamtentwicklung der Gesellschaft eigen war, und die deshalb im Gegeneinander von Kunstbetrieb und Gesellschaft eine entwicklungsfähige Konstellation entwickelt hatte. Allgemein ausgedrückt scheint es, als träten in den 1990er Jahren die modernen Formen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung in einen Prozess der Umgruppierung ein, wonach alte Spezialisierungen generalisiert werden müssten und vice versa.

*- Kunstmarktrepräsentanz des biopolitischen Kunstwerks*

Der Markt, d.h. die Verwandlung von Kunstwerken in Ware, bringt diesen Prozess des Ausgleichs von Kreativitätsniveaus auf der Ebene der Zirkulation „nur“ zum Ausdruck. Kunst als Ware liess sich nicht mehr absetzen, weil die Kapitalisierung von Kunstwerken an ihre aktuellen Grenzen gestossen war. Die Kapitalisierung von Kunstwerken war nicht länger möglich, weil die Trennung zwischen künstlerischer und allgemeiner Kreativität unproduktiv und in diesem Sinne anachronistisch geworden war. Das Kunstwerk als Fetisch der Aneignung von Kreativität in seiner allgemeinen Form war funktionslos geworden. In der Sprache des Marktes wurde die Suche nach neuen „Anlagemöglichkeiten“ beinahe zwangsläufig, die Suche nach neuen subjektiven und objektiven Faktoren, die den Kunstbetrieb als Aneignungsbetrieb erhalten konnte, wenn auch um den Preis einer – so die Hoffnung – nur temporären, d.h. relativen Grenzüberschreitung.

*- Methodische Grenzen der Kunstbetrachtung*

Die im Verlauf des Übergangs von künstlerischer zu allgemein-sozialer Praxis entstehenden „Objekte“, mündliche, gestische, taktile und operative Kommunikationsakte, nehmen dabei nur dann den Status von Kunstwerken an, wenn es gelingt, die künstlerische Initiative, die Initialzündung zum Kunstwerk zu verdinglichen und still zu stellen. Als Übergangsobjekte, als Mitteldinge, können sie re-präsentiert werden oder sie werden zu Gegenständen, die weder der Kunstbetrieb noch die wissenschaftliche Forschung sichtbar machen kann. Vom Standpunkt eines gelingenden Übergangs fallen sie aus der Ordnung der Sichtbarkeit heraus, und damit aus der Sphäre ihrer Dokumentierfähigkeit.

Für die herkömmliche kunsthistorische Beobachtung ist die Grenze ihrer Wirksamkeit an diesem Punkt erreicht. Sie kann überwunden oder hinausgeschoben werden, wenn sich sowohl die wissenschaftliche Annektion dem anzueignenden Gegenstand anverwandelt als auch die avisierten Gegenstände Zonen der Adaptierbarkeit aufweisen, wenn der unsichtbare Gegenstand seinen Schatten oder seine Spur der Beobachtung preisgibt. Die absolute Grenze ist erreicht, wo die Gegenstandslosigkeit des Objekts die wissenschaftliche Analyse erblinden lässt oder sie vor die Konsequenz stellt, ihre eigene Grenze zu sprengen, um sich in ihre Umgebung zu ergiessen. Wie in der Kunst wäre die letzte Bewegung der Wissenschaft eine Ausgleichsbewegung.

- *Das neue, zweifache „Publikum“*

Das „Publikum“ spaltet sich im Übergangsstadium, d.h. solange von (post-)moderner oder Kunst als Schwundstufe noch die Rede sein kann: in eines, das, indem es zum Objekt der Nächstenliebe der Künstlerin wird, mit dem „Kunstwerk“ verschmilzt, zum „Kunstwerk“ wird. In ein zweites, die professionellen und nicht-professionellen BeobachterInnen, die sich mit einem Kunstwerk zufrieden geben müssen, das sie nur aus zweiter Hand kennen. Information durch eine(n) Gewährsmann(-frau) wird zur unausgewiesenen Quelle, die, gerade weil sie unausgewiesen ist, auf die BeobachterInnen oder RezipientInnen zurückverweist und sie zwingt, ihren rezeptiv-passiven Standpunkt aufzugeben. Die Imagination fordert, wie erwähnt, zur Ergänzung durch künstlerische Praxis oder der Initiierung eigener künstlerischer Praxis auf. Der unmittelbare Kontakt mit der Künstlerin im ersten Fall (z.B. im Fall des Obdachlosen oder der hospitalisierten Kinder) lässt das Kunstwerk als Akt der Fürsorge spürbar werden, führt zur Verlebendigung des Kunstwerks; der mittelbare führt zur Vervielfachung der Künstlerin, die damit zum Ausgangspunkt einer „Bewegung“ wird. In beiden Fällen bleibt – für den Übergang – die Hierarchie zwischen KünstlerIn und Publikum erhalten.

- *Verhältnis KünstlerIn – „Publikum“*

Ob es zur Diffusion der künstlerischen Kreativität ins Aussen der Kunst kommt, obliegt daher immer noch der Initiative des Kunstbetriebs: „[A]rt *must spread into* [...] [Hervorhebung durch M.D.]“. In dieser vektoralen Artikulation wird deutlich: Kunst muss ihren Weg von der ihr angestammten Sphäre aus gehen. Sie verbleibt noch, da sie vom Kunstbetrieb initiiert wird, das gesonderte Vermögen einer Spezies von Kreativen, die professionelle Kreativität unter Abtrennung von den Sphären der allgemeinen Kreativität entwickeln konnte.

Die Künstlerin verzichtet zwar auf den durch den Kunstbetrieb konstituierten Status des Demiurgen, der das Publikum verdinglicht, in einem Objekt, einem Kunstwerk subjektifiziert. Sie verzichtet jedoch nicht auf künstlerische Initiative oder Anmassung. Die Gefahr, sich zum Demiurgen zu stilisieren, bleibt auch ausserhalb des Kunstkontexts bestehen. Die Künstlerin verzichtet zwar auf den institutionellen Machtzuwachs, den ihr der Kunstkontext verleiht, nicht aber auf die Autorität des künstlerischen Kreativen. Die entdifferenzierende Dynamik

resultiert lediglich aus der Negation, dem freiwilligen Verzicht auf die Macht des Kunstkontexts bzw. der Übertragung von Ressourcen aus dem Kunstkontext in Sphären, denen Ressourcen und Kompetenzen entzogen wurden. Die Künstlerin kann allenfalls an der Einebnung diesbezüglicher Niveauunterschiede zwischen dem Aussen der Kunst und dem Kunstbetrieb arbeiten, sie kann sie – in ihrer Funktion als Künstlerin – nie aufheben. Es ist nicht der schiere Umfang des Problems, der sie daran hindert, sondern der Umstand, dass eine Aufhebung von beiden Seiten in den Bereich des Möglichen vorgetrieben sein muss. Solange der Obdachlose Objekt der Hilfe ist, wird er sich als Produzierender nicht realisieren können, werden seine „Wunschströme“ nicht frei fliessen können, wie Deleuze und Guattari sagen würden, wie umgekehrt die KünstlerInnen als *Subjekte* (als Unterworfenen<sup>403</sup>) der Kunst nie in den Bereich der Vereinigung der „Wunschströme“ gelangen können, da sie ihr Status von ihren Objekten trennt. Mit anderen Worten: solange die (hierarchisierte) Arbeitsteilung zwischen KünstlerInnen und z.B. Obdachlosen, hospitalisierten Kindern etc. existiert, wird künstlerische Kreativität den Status einer besonderen Kreativität behalten, die ein Gefälle zwischen Aktivitäts- und Passivitätsniveaus konstituiert.

#### *II.1.5 Parsons als Künstlerin des „biopolitical turn“*

Wenn die Frage nach der Kunst ausserhalb der Kunst nur tautologisch beantwortet werden kann; wenn ausserkünstlerische Werkstätigkeit kein Echo in der spezifischen Öffentlichkeit des Kunstsystems hinterlassen kann, müssen dann Kunstbeschreibung und Kunstgeschichte verstummen? Darauf gibt es zwei Antworten. Die erste, die dem Neuen nachspürt, das entstehen könnte, wenn es keine *moderne* Kunst mehr gibt, hat ihren Ort am Schluss der Arbeit, wenn alle Fallstudien vorliegen. Die zweite Antwort kann im Zusammenhang mit Laurie Parsons gegeben werden. Sie geht von der Annahme aus, dass sich in radikalen künstlerischen Reaktionen auf grosse Veränderungen nicht nur Momente der Transzendenz ausmachen lassen, also solche, die utopische Kehrtwenden vorwegnehmen, sondern auch Momente, die lediglich Anpassungen an neue Widerspruchslagen alter Konstellationen darstellen. Die Interpretation dieser Momente geht im Fall Parsons in zwei Richtungen. Sie bringt die Nicht-Kunst der Künstlerin einerseits mit der Tendenz zur „biopolitischen“ Formierung der Globalgesellschaft in Verbindung, also mit einer sozioökonomischen Tendenz und andererseits mit der Tendenz einer neoreligiös-ethischen Überwölbung auch säkularisierter Gesellschaften.

---

<sup>403</sup> Siehe Fussnote 167 im Kap. II.2.

Nach Levin sind Parsons künstlerische Gesten einerseits Ausdruck einer Sehnsucht nach einer Vergangenheit, „in der es noch keine Trennung zwischen Kunst und Leben gab“, andererseits eine „durch und durch pragmatische Antwort auf das Unbefriedigende und Verwirrende an der derzeitigen Phase des Systemzusammenbruchs.“ Auflösen lässt sich die Levinsche Diskrepanz, wenn man davon ausgeht, dass die Sehnsucht nach Aufhebung der besagten Trennung nicht einer Erinnerung an ein vorhistorisch-utopisches Verhältnis von Kunst und „Leben“ geschuldet ist, sondern als reale Möglichkeit der „derzeitigen Phase des Systemzusammenbruchs“ inhärent ist. Die Krise der New Economy im Anschluss an den Zusammenbruch des industriellen Paradigmas wirft die Frage nach der Entdifferenzierung von Kunst und „Leben“ auf oder zumindest die Frage nach einem neuen Verhältnis, das die industrialistische Beziehung zwischen der Sphäre der Kunst und der Sphäre des Sozialen, noch genauer: der sozialen Produktivität, ablöst. Dass Kunst und Produktivität überhaupt wieder zusammengedacht werden können, und zwar in einem Grad der Konkretion, der den Gegenbegriff des Lebens als Euphemismus erscheinen lässt und in die Dimension des Gesellschaftlichen überführt, somit historisiert, ist, wie im ersten Kapitel entwickelt, Ausdruck eines neuen Schubs der Vergesellschaftung, wonach über die industriellen Wirtschaftszweige hinaus alle, namentlich die der gesellschaftlichen Reproduktion gewidmeten Produktionszweige unter dem Begriff der Biopolitik in den Blick der Verwertung geraten.

Nimmt man die These von Hardt/Negri zum Massstab, dass die aktuell hegemoniale Form der Arbeit immaterieller, affektiver oder biopolitischer Natur ist<sup>404</sup>, dann operiert Parsons mit ihrer Arbeit der Kommunikation, Beziehungspflege, der materiellen Fürsorge, der ästhetischen Bildung und der Pädagogik auf einem der gesellschaftlichen Felder, auf denen sich die wichtigsten ökonomischen und kulturellen Auseinandersetzungen der Zukunft abspielen werden. Immaterielle oder biopolitische Arbeit wird zur Leitfigur der gesellschaftlich vermittelten Aneignung der dem Menschen äusseren Natur. Sie löst, wie im ersten Teil erläutert, die Industriearbeit mit ihrer klaren Trennung von Produktion, Reproduktion, Produktivität, Arbeitszeit, Freizeit usw. ab, entdifferenziert die für die Phase der Industriearbeit so typische Arbeitsteilung und vergesellschaftet nicht nur die Arbeit, sondern in der Tendenz weite Teile dessen, was als „Leben“ bezeichnet wird. In der Kunst-Moderne hat sich von Anbeginn ein Hang zur „Entdifferenzierung“ ausgebildet, und er hat sich hartnäckig gegen alle Versuche gehalten, die Kunst auf eine Sphäre eigenen Rechts, privilegiert und um

---

<sup>404</sup> Hardt/Negri 2004, S.126-134.



den Zugang zum „Leben“ gebracht, zu verweisen. Mit den zahlreichen Versuchen, die Kluft zwischen Kunst und „Leben“ zu überbrücken, hat sie sich an der Herstellung biopolitischer Produktionsverhältnisse beteiligt, hat also nicht einfach nur reagiert. Sie hat sich gerade dadurch als ein Moment des „Lebens“ erwiesen – im Gegenteil zu ihrer Selbstbeurteilung als eines „toten“ Teilsystems. „Tot“, abstrakt war die Aufhebung des Verhältnisses zwischen unbändiger künstlerischer Kreativität und der zur Dekreativität verurteilten Arbeit und damit das Verhältnis zwischen der sozialen Gruppe der KünstlerInnen und der sehr viel grösseren Gruppe derer, die zum Verkauf ihres kreativen Vermögens gezwungen wurden (und werden) und wodurch aus kreativer Tätigkeit, wie zu zeigen war, Arbeit wurde (und wird). Diese Abstraktion erfolgte im Werk, im Kunstwerk, das die dem künstlerischen Tun innewohnende Triebkraft stilllegte und auch von der Seite der Rezeption nur als Sublimation erlebt, genossen werden konnte.

Die biopolitische Aufhebung dieser Abstraktion – durchaus in dem doppelten Sinne der vollständigen Subsumtion aller Tätigkeit als Arbeit unter das Diktat der Verwertung des Werts, aber auch der gesteigerten Möglichkeit, die Verstümmelung der Arbeit, ihre Verarmung, aufzuheben, wenn sich die künstlerische Kreativität mit der Arbeit zu einem allgemeinen Typus kreativer Tätigkeit zusammentut – das ist es, was in Parsons Treiben zum Ausdruck kommt.

Dass es Parsons letztlich um den Zusammenhang von Arbeit als Abstraktion und Potenzialität gehen muss, oder, wie es Hardt/Negri ausdrücken, um den Doppelcharakter der Arbeit als Armut und Möglichkeit<sup>405</sup>, soll am Beispiel ihres Beitrags zur Ausstellung „The Spatial Drive“, gerade auch an der Unzureichtheit des Beitrags, noch einmal verdeutlicht werden. Parsons Beitrag konzentrierte sich, wie schon in „Work in Progress“, auf die der Kunst äusserlichen Momente, die Rahmenbedingungen, soweit es die Kunst und die Schnittstellen, soweit es die Vermittlung des Kunstsystems mit anderen gesellschaftlichen Sphären betrifft. Nirgends stösst das autonome System der Kunst unmittelbarer, aber auch unsichtbarer mit dem Aussen der Kunst zusammen als im räumlichen Miteinander von Aufsichtspersonal und Werkpräsentation. Aufsicht führen in einer Kunstaussstellung heisst, die ausgestellten Werke vor ihrer nach Massstäben des Eigentumsrechts willkürlichen ‘Rezeption’ oder Aneignung durch das Publikum zu schützen. Anders als dem Publikum, das die Kunstaussstellung als Ware konsumieren kann, treten den Wachleuten die Bilder, Skulpturen, Installationen als ihnen äusserliche Produktionsbedingungen, entgegen. Nicht, dass Wachleute nicht

---

<sup>405</sup> Hard/Negri 2004, S. 173.

ebenfalls Kunstobjekte konsumieren könnten. Dies geschieht jedoch gegen ihren Arbeitsauftrag. Die Beziehung des Publikums zur Kunst ist das eines Käufers zum Produkt eines ihm fremden oder entfremdeten Produzenten. Der Sachverhalt, dass im Akt der Kunstrezeption die vergesellschaftete Produktivkraft über viele Stationen der Vermittlung dem privat angeeigneten Produkt seiner Schöpfung entgegentritt, bleibt dem Publikum unmittelbar verschlossen. Die Wiederaneignung geschieht spontan durch „Raub“, wie der Beitrag Parsons zu „The Big Nothing“ zeigt (zumal dann, wenn das Kunstwerk in der Form des allgemeinsten Äquivalents aller Waren besteht). Dem Wachpersonal bleibt dieser Weg verschlossen, nicht, weil das sein Arbeitsauftrag verhindern würde, sondern weil die Kunstwerke als Produktionsbedingungen angeeignet werden müssen, um die Trennung zwischen Produktivkraft und Produktionsverhältnis aufzuheben. In der Arbeit der Bewachung, ebenso wie in der Arbeit der Vermittlung (hier zeigt sich auch die Schwäche des Parsonschen Beitrags), der Restaurierung, der Präsentation, der Administration, kommt, jedenfalls wenn man zum Kern, der Beziehung zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und Rezipient vorstösst, die allgemeine Trennung der Produzenten von ihren Produktionsmitteln zum Vorschein. Das Aufsichtspersonal mit Aufgaben der Kommunikation, der Vermittlung zu beauftragen, kann nur als Schritt der Relativierung der Beziehungen zwischen Produzenten und Produktionsbedingungen gewertet werden, als Schritt allerdings, der dem historischen Fortschritt der Vergesellschaftung von Arbeit gerecht wird, der gerade darin besteht, dass Momente der Kommunikation und Kooperation unabdingbar sind, um den Produzenten ihre Situation halbwegs erträglich zu machen. Die stumme Arbeit des Wachens ist der Stupidität der Fließbandarbeit vergleichbar, und wie letztere ist sie kaum noch durchzusetzen.

#### *II.1.6 „art must spread [...] into spirituality“*

Eine weitere Perspektive der Interpretation eröffnet sich, wenn man das Parsonsche Diktum, wonach Kunst sich in andere Bereiche, namentlich in die Spiritualität und „social giving“ ausbreiten müsse, auf einen anderen Aspekt hin reflektiert. Es lassen sich darin unverkennbar Spuren protestantischer Ästhetik ausmachen, in deren Mittelpunkt das gute Werk steht, das sich der Repräsentation als schöner, opulenter Schein, auf die sich die katholische Gegenreformation kapriziert hatte, entgegenstemmt. Die guten Werke werden „zu schönen, das Heil bewirkenden Werken.“<sup>406</sup> Die kahlen Wände der protestantischen Kirchen erzwingen – als

---

<sup>406</sup> Müller, Ernst, Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der

abstrahierte Bilder des Heilsgeschehens – die Verwandlung der katholischen Anschauungs- oder Kontemplationsästhetik zur Ästhetik der Tat, des „social giving“ – aber auch – gemäss der Destinationslehre Calvins – der Akkumulation. Darin ist allerdings ein Moment der Askese, das bekanntermassen bei der Ausbildung der kapitalistischen Arbeitsmoral eine Rolle spielte. Erst die protestantische Askese kulturalisierte die mittelalterliche Gesellschaft durchgreifend zur kapitalistischen, liess die Abspaltung der schöpferischen (und hedonistischen) Elemente der mittelalterlichen Werkstätigkeit und die Polarisierung in den beiden gegensätzlich aufeinander bezogenen Konditionstypen des akkumulierenden und des arbeitenden Menschen gelingen. Bei Parsons Grenzüberschreitung könnte es sich also auch um einen Akt der Spiritualisierung der Arbeit in ihrer Weiterentwicklung als doppelt bestimmte Arbeit in biopolitischen Verhältnissen handeln. Also nicht einfach um einen Rückgriff, um eine Art Rückbesinnung auf puritanische Traditionen (speziell des weissen Amerika), sondern als eine aktuelle Antwort auf die Entdifferenzierungstendenzen postindustrieller Gesellschaften. Dass die Abspaltung eines Systems einer sich selbst referenzierenden Kreativität unter den Bedingungen des aktuellen, globalisierten Akkumulationsregime unproduktiv geworden ist, äussert sich in einem neuen Ansatz spiritueller Überwölbung der Teilsysteme. Der biopolitische Totalitarismus, der nicht mehr den teilsystemisch gespaltenen, sondern „den ganzen Menschen“ fordert, bringt das Bedürfnis nach einer neuen holistischen Mentalität hervor, die sich in kommunitaristischen bis zu neokommunistischen und in fundamentalistischen bis zu synkretistischen Religionsvorstellungen niederschlägt. Allerdings handelt Parsons nicht einfach opportunistisch, gewissermassen im vorausseilenden Gehorsam an eine kommunitaristisch oder religiös vereinte Globalgesellschaft, wenn sie ihre künstlerische Energie in Nächstenliebe verwandelt. Auch wenn sie die Chancen – nach allem, was bekannt ist – nicht vollständig wahrnimmt, wahrnehmen kann, die in der Aneignung der kreativen Potenzen durch die Produktivkräfte im Zuge des Umschlags vom industrialistischen zum biopolitischen Paradigma liegen – ihre künstlerische Tätigkeit beinhaltet zumindest die Möglichkeit einer Grenzüberschreitung nicht nur des Kunstsystems, sondern auch der traditionellen Produktionsverhältnisse. In ihrer unverkennbar kommunitaristisch anmutenden Selbstbegründung zeigen sich auch die Spuren einer Sprengkraft, die das aktuelle Akkumulationsregime radikal in Frage stellt.

---

Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus, Berlin 2003, Einleitung, S. XXIX.

## II.2 Touhami Ennadre: Realismus des Anderen

Touhami Ennadre, der Partner Parsons in diesem ersten *pas de deux*, wurde 1953 in Casablanca geboren. Seit 1961 lebt er in Paris und seit 1975 arbeitet er als Fotograf, wobei er sich das Wissen dazu autodidaktisch erwarb. 1986 wird er französischer Staatsangehöriger. Seine Fotoreisen führten und führen ihn bis heute in viele Teile der Welt, seine Fotoserien werden schon bald nach Beginn seiner fotografischen Tätigkeit in zahllosen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt. Aussergewöhnlich ist, dass er auch im Rahmen von christlich-kirchlichen Projekten arbeitet, so. z.B. im Auftrag der Diözese Regensburg, für die Ennadre im Jahr 2000 die gotische Kathedrale St. Peter fotografierte.

Im Gegensatz zu Laurie Parsons scheint Ennadre fest im Kunstsystem verankert, etabliert. Sein Medium, die Fotografie, ist, wie einige seiner Kritiker meinen, in ihrer Handhabung den klassischen Gattungen wie Malerei und Skulptur näher als der Fotografie selbst; nichts scheint die Gewissheit zu trüben, dass es sich bei Ennadre um ein reguläres und ordentlich angemeldetes Mitglied der Kunstgilde handelt. Sein Werk lässt sich scheinbar ohne grössere Schwierigkeiten in die Filiation ähnlicher ästhetischer, durch Kunstkritik und Kunstgeschichte gesicherter, kanonisierter Konzepte einordnen. Seine Ausstellungstätigkeit, seine Publikationen und seine Rezeption scheinen weit davon entfernt, die systembedingten Konventionen des Kunstkontexts zu verletzen oder zu sprengen. Ennadre hat sich nie gegen den Kunstbetrieb ausgesprochen, das Betriebssystem ist schlicht nicht Gegenstand seiner künstlerischen Reflexion. Allerdings auch nicht die Geschichte der Kunst, weder der nicht-fotografischen noch der fotografischen. Es fehlt jede für Künstler der Postmoderne fast schon zwingende Rückbeziehung auf tradierte Positionen in der Kunst. Als ob jemand wieder bei Null anfängt, als ob einer die Kunst noch einmal erfindet. Und hier gibt es einen Anlass, stutzig zu werden.

### II.2.1. Konzept und Arbeitsweise

#### II.2.1.a Bilder gegen das Bild

In einem Interview mit Amine Haase sagt Ennadre, seine Arbeit richte sich, obwohl er die Fotografie als „Medium des Bildes“ verwende, gegen „jede Art von Bild“.<sup>407</sup> Die folgende Auseinandersetzung dreht sich um dieses eigentümliche

---

<sup>407</sup> „Ein Schrei gegen Gewalt, Touhami Ennadre im Gespräch mit Amine Haase während

Paradox. Im Kontext der komplexen, Motiv und Intention zusammenbringenden Aussage des Interviews gelingt eine erste Annäherung daran: „Dass ich so empfindlich [gegen „Bilder“ / M.D.] bin, liegt vielleicht daran, dass ich seit meiner Kindheit darunter gelitten habe, immer mit jemandem identifiziert zu werden, der ich nicht war, nur weil ich wie ein Afrikaner aussehe. Das ist ein Grund dafür, dass ich mit meiner Arbeit immer gegen jede Art von Bild vorgehe. Es geht mir um einen Ort der Begegnung und des Imaginären. Und das, obwohl die Fotografie ja ein Medium des Bildes ist.“<sup>408</sup> Die postkoloniale Erfahrung legt einerseits die Schlussfolgerung nahe, dass Begriff und Tatbestand *des Bildes* vom kolonialen Stereotyp<sup>409</sup> nicht zu trennen ist, andererseits, dass die (ausgestellte, publizierte) Fotografie zum Ort werden kann, an dem *das Bild* qua Begegnung und Imagination als Medium der Stereotypisierung aufgehoben werden kann.

These der folgenden Untersuchung ist, dass Ennadre nicht, wie Parsons, in der In-Frage-Stellung des Kunst-Kontextes systemsprengend handelt, sondern dadurch, dass er die Kunst auf der Ebene ihrer repräsentationalen Propfunterlage, *des Bildes*, angreift. Wenn Parsons sich unsichtbar macht, um der Repräsentation zu entkommen, die die unmittelbare, kreative Beziehung zum Nächsten untergräbt, so sucht Ennadre die Präsentation, um die Repräsentation zu zerstören. Und dies nicht einfach als Vollzug einer selbstreferenziellen Strategie der Dekonstruktion, sondern – und hier treffen sich die beiden Kontrahenten, um ihren fiktiven *pas de deux* fortzusetzen – um die medialen Barrieren, die die Kunst im Laufe der Jahrhunderte, zwischen den Menschen errichtet hat, einzureissen.

### *II.2.1.b Fotografie, die auf den Leib rückt*

Die im Folgenden angeführten KritikerInnen und KunsthistorikerInnen stimmen darin überein, dass von Ennadres Fotografien eine beinahe schon bezwingende Wirkung ausgeht. Thomas Wulffen fragt anlässlich des Beitrags Ennadres für die Documenta 11: „Besitzen Fotografien eine Körperlichkeit? Eine derartige Frage scheint sinnlos, ist die Fotografie doch ein zweidimensionales Medium, wogegen ein Körper dreidimensional erscheint. In den Fotografien von Touhami Ennadre aber scheint eine derartige Frage gar nicht aufzukommen, denn seine Bilder von menschlichen Körpern und deren Extremitäten weisen eine Direktheit der

---

der Eröffnung der Documenta 11“, in: Kunstforum International Nr. 161, August-Oktober 2002 (Ennadre 2002), Seite 290-291, S. 291.

<sup>408</sup> Ennadre 2002, S. 291.

<sup>409</sup> Siehe Teil I, Kap. I.5.1 „Der koloniale Diskurs: Identität – Anderssein“.

Vermittlung auf, die für das Medium der Fotografie ungewohnt ist.<sup>410</sup> François Aubral betont, dass „es unmöglich ist, indifferent oder ruhig zu bleiben“, und dass „das Gefühl der Notwendigkeit [...] [das Werk] durchzieht.“<sup>411</sup> Nach Lauri Firstenberg wirken die Fotografien „äusserst spontan und ungestellt.“<sup>412</sup> Der Kritiker Ralf Christofori konzidiert in einer Ausstellungskritik der Documenta 11: „Extrem suggestiv sind diese Strategien eines fiktionalen Realismus [zu denen er auch die Arbeit Ennadres zählt / M.D.], der den Blick so behände ins Bild hineinführt [...]“.<sup>413</sup> Christofori fährt dann aber fort, das solchermassen suggestive Bild werde „zum Fixpunkt eines isolierten, weitgehend unhinterfragten Erfahrungsraums“<sup>414</sup> erhoben. Umgekehrt wird ein Schuh draus: Die Fotografien Ennadres erscheinen nur dann – mit einem pejorativen Unterton – suggestiv, wenn der Ausstellungskontext statt als „Ort der Begegnung“ als „isolierter Erfahrungsraum“ reproduziert wird. Aber sei es (an dieser Stelle) drum. Die Kritiken zeigen, wie schwierig es ist, den Präsentationskontext der Kunst gegen die Repräsentation, gegen *das Bild*, in Stellung zu bringen; andererseits sind die Kritikerstimmen die einzig dokumentierten Niederschläge des strategischen Kalküls Ennadres – auf wie verschlungenen Wegen auch immer es sich darin bestätigt. Die Stimmen der KritikerInnen werden hier als Quellen zweiter Ordnung herangezogen, um die Beobachtung erster Ordnung, die Interpretation durch den Autor dieser Arbeit, mit Wahrscheinlichkeit anzureichern.

Am Beispiel der Abb. 8-10 sei illustriert, was etwa Lauri Firstenberg als Ennadres konzeptuelle „Auseinandersetzung mit dem Vermögen der Kamera, den Körper auf problematische Art und Weise zu dokumentieren“<sup>415</sup>, versteht. Die Fotografien entstammen der Serie „The Hands, the Back, the Feet, dem ersten Werkkomplex Ennadres. Der Fotograf machte diese „Oberflächenstudien“ (Firstenberg) auf einer Reise 1978 durch Indien und Indonesien. „Das scheinbar Inszenierte und Konstruierte ist in Wirklichkeit das Ergebnis improvisierter Aufnahmen mit einer Handkamera [...] Ennadre sagt über diesen Prozess: »[E]r ermöglicht mir, das Bild

<sup>410</sup> Wulffen 2002, S. 289.

<sup>411</sup> Aubral, François, Ennadre o.A., zit. nach: „Touhami Ennadre, ‘Lumière Noire’, Exposition présentée dans le cadre de la Manifestation »Le temps du Maroc«, Ausstellungskritik des Maison européenne de la Photographie, <http://www.mep-fr.org/us/enna.htm>. Im Original: „[...] it is impossible to remain indifferent or calm [...] the feeling of necessity [...] runs through [the work].“

<sup>412</sup> Firstenberg, Lauri, „The Work of Touhami Ennadre / Zu den Arbeiten von Touhami Ennadre“, Camera Austria international, 76/2000, S. 46-51 (Firstenberg 2000), S. 46. Firstenberg bezieht sich auf den Werkkomplex „The hands, the back, the feet, 1978-1982.

<sup>413</sup> Christofori, Ralf, „Nordwestsüdostpassage. Die Territorien der Documenta 11“, 7/8 2002 (Christofori 2002), <http://www.kunstbulletin.ch.htm>.

<sup>414</sup> Christofori 2002.

<sup>415</sup> Firstenberg 2000, S. 46.

direkt und unmittelbar einzufangen.« Der Blick des Fotografen ist beim Erfassen des Sujets nicht das Primäre, das entstehende Bild ist dem Wirken des Zufalls unterworfen.<sup>416</sup>

### *II.2.1.c Arbeitsweise*

Vergegenwärtigt man sich, wie Ennadre arbeitet, möchte man an Zufall und Improvisation statt Inszeniertheit und Konstruktion allerdings kaum glauben. Nicht bekannt ist, wie sich Ennadre seinen Sujets nähert (insbesondere, wenn sie personaler Natur sind), aber die Art und Weise jedenfalls, wie er sie fotografiert, widerspricht der Vermutung, er mache mehr oder minder Lomografien. Ennadre, der nach eigenem Bekunden der Technik keinen grossen Wert beimisst – „Technik ist nicht wichtig, sie ist meistens ohne Belang“<sup>417</sup> –, benutzt eine Hasselblad-Kamera mit zwei Blitzgeräten, von denen eines auf, das andere unter der Kamera befestigt ist. „Deren Lichtstrahlen schnitten sich auf dem halben Wege zwischen dem Zentrum des Sujets und der Kameralinse. Das Ziel, dass er [Ennadre / M.D.] mit dieser ungewöhnlichen Form der Beleuchtung verfolgt, ist die Kontrolle über ungewollte Schatten oder deren Unterdrückung auf den Fotografien.“<sup>418</sup> Und weiter: „Die Sujets werden mit einem Weitwinkelobjektiv auf extrem kurze Entfernung fotografiert. Auf diese Weise wird das Bild von jeder Tiefenillusion befreit.“<sup>419</sup> Die These, die Bilder seien dem Wirken des Zufalls unterworfen, kann, sowohl was die Aufnahmestrategie und -technik als auch Nachbearbeitung angeht, nicht als Beleg für ein lomografisches Vorgehen interpretiert werden.

Wenn die Arbeitsweise dem eigenen Bekunden zu widersprechen scheint, wenn also Unmittelbarkeit und die Geringschätzung der Technik sich schon in der Aufnahmetechnik nicht wiederfinden, dann muss dem Fotografen entweder Verwirrtheit oder Unlauterkeit vorgeworfen werden, oder: auf Seiten der Rezeption gibt es Missverständnisse – wobei daran zu erinnern ist, dass Missverständnisse auf ihre Weise produktiv sein können, dann nämlich, wenn sie in ihren Fragen auf dem

<sup>416</sup> Firstenberg 2000, S. 46.

<sup>417</sup> Aubral, François, „Black Light“, unpubl. Übersetzung von „Lumières noires“, in: *Déjà-vu*, Tokyo, 1993 (Aubral 1993), S.1, zit. nach: Spector, Nancy, „Touhami Ennadre: The Trace of Time“, in: Vital, Ausst.Kat., Tate Gallery, Liverpool, 1995 (Spector 1995), S. 25-28, S. 25. Im Original: „[...] technique is not important, it's at most a means.“

<sup>418</sup> Spector 1995, S. 25. Im Original: „[...] the lights from which converge at a point halfway between the centre of the subject and the camera lens itself. His [Ennadres / M.D.] goal in employing this unusual form of illumination is to control or banish any unwanted shadows in the resulting picture.“

<sup>419</sup> Spector 1995, S. 25,26. Im Original: „Subjects are photographed with a wide-angle lens at extremely close range, thus ridding the image of any illusion of depth.“

Glatteis der Spekulation um Klarheit ringen, statt vom vermeintlich sicheren Boden begründeter Hypothesen die Antwort schon immer vorwegzunehmen. Zu fragen ist: Was ist unter dem „unmittelbaren und direkten Einfangen eines Bildes“ zu verstehen und in welchem Sinn ist „Technik“ unwichtig? Welche Inszeniert- und welche Konstruiertheit ist gemeint, gegen die sich Ennadres Arbeitsweise absetzt? Zwei Hinweise gibt Firstenberg selbst, wenn sie erstens dem Blick des Fotografen die Aggressivität der Aneignung nimmt („Der Blick des Fotografen ist beim Erfassen des Sujets nicht das Primäre“) und zweitens das „Vermögen der Kamera, den Körper auf problematische Art und Weise zu dokumentieren“, in den Mittelpunkt des strategischen Konzepts Ennadres stellt. Es geht – hier ist wieder auf das zu Beginn der Darstellung zitierte Strategem Ennadres vom Kampf gegen jedes Bild zu erinnern – offensichtlich zu allerletzt um technische und operative Fragen, sondern um konzeptionelle Fragen jenseits der Fotografie, um die Frage nach der Abbildung als der Beziehung zwischen dem Abbildendem und dem Abgebildeten, also der Beziehung zwischen Subjekten oder den Sujets, die sich im Akt der Abbildung (als dem Objektiven) auf gegensätzlichen Polen gegenüberstehen. In diesem Zusammenhang werden Fragen der Konfrontation zwischen Fotograf und Sujet, Aufnahmetechnik und Entwicklung von fotografischen Aufnahmen oberflächlich gesehen nachrangig („[...] es ist meistens ohne Belang“), tatsächlich aber zu konzeptionellen Fragen, die dann auch von Ennadre mit der gebotenen Sorgfalt angegangen werden.

#### *Exkurs: 'persona' als didaktische Metapher*

Welche Bedingung muss eine (fotografische) Abbildung erfüllen, die den Ennadreschen Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugen will? Sie muss das Paradox bewerkstelligen, den Akt der Abbildung in das (objektivierte) Sujet hineinzuverlegen. Die Abbildung übernimmt dann die doppelt bestimmte Funktion der persona, der mimischen und gestischen Oberfläche oder Schnittstelle, an der sich das Innere nach aussen kehrt und sich die besondere Existenz als allgemeine (als Rolle) geltend macht, repräsentiert. Die persona in der ursprünglichen Bedeutung ist bekanntlich die starre Maske des Schauspielers/der Schauspielerin, die erst durch das hindurchtönende Wesen des vom Akteur/der Actrice gespielten Rolle zum Leben erweckt wird, und die – ein weiteres Paradox, das dem ostasiatischen Theater genauso bewusst ist wie es dem antiken war – gerade deshalb den Eindruck des Lebens erwecken kann, weil sie absolut starr ist, unfähig, 'von sich aus' lebendig zu wirken. Das Ennadresche Konzept der Fotografie lässt



sich mit der paradoxalen Beziehung von Maske und Akteur/Aktrice insofern vergleichen, als der/die *Abgebildete* gerade dadurch starke Empfindungen auszulösen vermögen, dass die Abbildung selbst zu maskenhafter Abstraktion reduziert wird. Fotografie im Geiste der persona verhindert, dass sich ein allzu ausgreifender Kontext etablieren kann, der die Konzentration der BetrachterInnen auf die Chiffre der Abbildung, ihr symbolisierendes Kürzel, zerstreuen könnte. Der Vergleich mit der persona, der Maske des antiken Theaters soll nicht allzu sehr strapaziert werden. Zumal Ennadre den Begriff nirgends erwähnt. Als provisorischer Begriff und didaktische Metapher mag er aber eine Zeit lang Ennadres Konzept plastischer erscheinen lassen.

#### *II.2.1.d Konzeptuelle Dreifaltigkeit*

In einer Erläuterung seiner Fotografien des „11.9.“ sagt Ennadre: Weil er dem „Anderen“ Geltung verschaffen wolle, ohne ein Bild zu reproduzieren, gäbe es in seinen „Fotografien nichts Anekdotisches. Aber alles spielt sich zwischen Geburt und Tod ab.“<sup>420</sup> Hier werden gleich drei Eckpunkte der Ennadreschen Programmatik sichtbar. Jedes seiner Bilder beansprucht, dem hinter dem Bild, hinter seiner Faktizität, Konstruiertheit liegenden, von ihm verdeckten *Ens* einen angemessenen Platz zu verschaffen, ihm zum Dasein, zur Präsenz zu verhelfen (und hier mag die Metapher der persona hilfreich beim Verständnis sein). Das geht offensichtlich gerade nicht auf dem Wege der Re-Präsentation, für die die Verdrängung, das Fehlen-Machen des Repräsentierten ja gerade konstitutiv ist. Das „Andere“, wie es Ennadre bezeichnet, kann – und das ist der zweite Eckpunkt seines Konzepts – nicht episch werden, kann weder historisch noch individuell werden. Das „Andere“ ist etwas, das das individuelle Leben übersteigt, seine Identitätsbildung, seine Individuation, seine Subjektivierung überbietet oder unterläuft. Es geht offensichtlich nicht um die individuelle Existenz des/der Abgebildeten, so sehr ihr der Respekt des Fotografen gelten mag, sondern um die Vermittlung einer auf die allgemeinsten, existenziellsten Momente des individuellen Lebens gerichteten Ahnung oder Vorstellung. Das ist der dritte Eckpunkt. Spector spricht von der „Dialektik zwischen dem Leben und dem Tod“<sup>421</sup>, die Intention Ennadres verschiebend. Wenn man davon ausgeht, dass den Ausführungen Ennadres mehr Authentizität zukommt als denen von Spector, dann geht es nicht so sehr um die Spanne des Lebens in der Spannung seiner

---

<sup>420</sup> Ennadre 2002, S. 290.

<sup>421</sup> Spector 1995, S. 25. Im Original: „[...] dialectic between the living and the dead [...]“

Todesgewissheit, um ein modernes memento mori, sondern um das, was übrig bleibt, wenn man diese Spanne reduziert, auf das quintessentielle Moment des Lebens, auf den Funken Leben gewissermassen, dessen jede Kreatur (also auch „das Andere“) teilhaftig ist und das sowohl Tragik als auch Stolz und Schönheit des Lebens ausmacht. Das Diktum, alles spiele sich zwischen Geburt und Tod ab, muss v.a. so verstanden werden, dass es Ennadre zwar um Abstraktion, nicht aber um Transzendenz geht. Ennadre ist rigoroser Materialist. Seine Fotografien dokumentieren, drängen den BetrachterInnen auf: Es existiert, das „Andere“. Es existiert auf einer Ebene, die man als „allgemein-menschlich“ bezeichnen könnte, wäre der Begriff nicht mit entgegengesetzter Konnotation versehen: das Allgemein-Menschliche wird häufig dort beschworen, wo es gilt, das Leid der „Anderen“ zu überspielen und die Verhältnisse, die seine Beherrschung/Verdrängung garantieren, zu stabilisieren. Die begriffliche und fotografische Abstraktion Ennadres hat ihre Wurzel in ganz konkreten Erfahrungen rassistischer Übergriffe; die Analyse darf deshalb auf dieser Ebene der Abstraktion nicht verharren.

### *II.2.1.e Technik des „schwarzen Lichts“*

Bevor dahin weiter fortgeschritten wird, ist Ennadres Konzeption bis in die Details (auch) der technischen Umsetzung zu verfolgen. Die nächste Frage ist also, wie Ennadre die (foto-)grafischen Zeichen so arrangiert, dass der von ihm angestrebte Effekt erzielt wird. Die mit Weitwinkel und Makro-Einstellung unter der speziellen, auf den Raum vor dem Objekt ausgerichteten Beleuchtung gemachten Fotografien ergeben „Raumzerstörungen“<sup>422</sup> und eine „kalkulierte Verflachung“ der Bilder.<sup>422</sup> „Sie werden während des Druck- und Vergrößerungsprozesses korrigiert, im Verlauf von Probedrucken, wobei verschiedentlich Relief und Licht hinzugefügt wird. Zu diesem Zeitpunkt wird das Sujet auch von allen Hintergrundinformationen freigestellt, so dass alles, ausser dem zentralsten Ikon („iconic image“) der vollständigen Dunkelheit preisgegeben wird. [...] Das isolierte Sujet scheint von den Schatten her zu glimmen, beleuchtet von einer unbekannten, inneren Lichtquelle.“<sup>423</sup> Firstenberg ergänzt: „Ennadre erreicht die alchemistische

<sup>422</sup> Spector 1995, S. 26. Im Original: „[...] spatial distortions [...]“, „[...] calculated flattening [...]“.

<sup>423</sup> Spector 1995, S. 26. Im Original: „[They] are corrected during the printing and enlargement process, when Ennadre manipulates test proofs, adding relief and light at various stage. At this point he also masks out all background information, relegating everything but the most central, iconic image to utter blackness. [...] the isolated subject seems to loom from the shadows, illuminated by some unknown, internal source.“

Verfremdung seiner Objekte durch komplizierte Belichtungsverfahren, mit denen er überzeugende Hell-Dunkel-Kontraste hervorbringt. Von dreissig, vierzig Aufnahmen wird nur eine einzige ausgewählt und einem Bearbeitungsverfahren unterzogen – eine Figur wird als Grundlage für die Lichtverteilung auf dem Bild vor dem Hintergrund herausgelöst und mit verschiedenen Schwärzungsgraden umspielt –, das schliesslich in einer 1,2 x 1,6 Meter grossen Originalvergrösserung resultiert.<sup>424</sup> Hier löst sich der anfängliche Widerspruch zwischen dem Eindruck der Inszeniertheit und der Behauptung, die Bilder kämen spontan zustande, vollends auf. Ennadre treibt seinen ‘Schnappschüssen’ mit den technischen Mitteln des Labors fast alles aus, was mit den technischen Mitteln der Aufnahme gerade suggeriert werden soll: der Anschein der Selbstabbildung eines konkreten Raum/Zeit-Gefüges, die Konstruktion eines anekdotischen Moments. Während der Raum durch die (schon in der Aufnahme arrangierte) Vermeidung von Tiefe und Perspektive reduziert wird, sorgt die Freistellung des Motivs für das Verschwinden seiner Verortung und seines Zeitverhaftetseins oder seiner Zeitgenossenschaft.

Eine weitere Manipulation verringert die Abhängigkeit des Motivs vom Licht, dessen Reflexion auf der lichtempfindlichen Schicht des Fotopapiers sichtbar gemacht wird. Letzterer – technisch erscheinende oder auf seine technische Dimension reduzierte – Vorgang ermöglicht die Erzeugung von fotografischen Abbildungen oder – in Anbetracht der Tatsache, dass Fotografie nur der letzte chemisch-physikalische Puzzlestein einer spezifischen Kultur der Visualisierung ist – *des Bildes*. Ennadre konterkariert das in einer Maschine verkapselte Vermögen, Bilder zu generieren, ebenfalls technisch: durch Unterbelichtung. Dadurch dominieren im entwickelten Foto die schwarzen Partien. Ennadre sagt laut Hartwig Bischof von sich selbst, er sei „ein Maler des Schwarz“, wobei Schwarz für „das Andere“ stehe.<sup>425</sup> Ennadre beantwortet das technoid sich gebende Bildgebungsverfahren, indem er sich ihm auf der Ebene des fotografischen Wahrheitsregime stellt.

---

<sup>424</sup> Firstenberg 2000, S. 51.

<sup>425</sup> Bischof, Hartwig, *Leben im Tod im Leben. Der Bildtypus der Auferstehung in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Wissenschaft. Projekte. Leben im Tod im Leben), 2003, <http://homepage.univie.ac.at/Hartwig.Bischof/Wissenschaft/LebenimTod.htm> (Bischof 2003). Die Quelle des Zitats wird nicht erwähnt. – Im Interview mit Amine Haase 2002 präzisiert sich Ennadre und seine Interpreten: „In der Fotografie gibt es keine Farbe, auch nicht Schwarz-Weiss. Fotografie bedeutet Licht.“ (Ennadre 2002, S. 290.)

## II.2.2. Sichtbarmachung „des Anderen“

### II.2.2.a Realismus im Zeichen der *'persona'*

Ennadre verfährt dabei nicht metonymischer, als es die Fotografie selbst tut. Er nimmt die metonymischen Implikate des Fotografierens nur beim Wort bzw. verleiht ihnen Begriff und Anschauung. Das Fotografieren, wörtlich genommen: die Selbstgravur des Lichts, erlaubt die fortgesetzte Existenz des abendländischen Bildes mithilfe der naturwissenschaftlichen Wiederauflage der ikonischen Selbstabbildung Gottes, der seit der Aufklärung die Gestalt des Realen (im Sinne einer Realität) angenommen hat. In der Fotografie vollzieht die Aufklärung ihren Gottesbeweis. Für den Aufgeklärten, für den das mittelalterliche Licht Gottes nur mehr rhetorischer Natur ist, nur mehr Glaube, Wissen, das durch keine Referenz mehr gedeckt wird, generiert die Fotografie die Evidenz eines neuen Glaubens, des Glaubens an die wissenschaftlichen Wahrheit. Bis heute herrscht, bei allen Bedenken gegen die Möglichkeiten subjektiver Verunreinigung in der Fotografie, die Überzeugung vor, die Realität sei der Grund des Seins und die Fotografie ihr Bürge.<sup>426</sup> Beides gehört zusammen und schafft und verdeckt zugleich die Ikonizität der Fotografie. Ennadre entzieht den modernen Ikonen das Licht des aufgeklärten „Gottes“, solange, bis das, was von seinem Licht zum Bild gemacht wird, in der Dunkelheit verschwindet, und bis das Licht gegen die Übermacht der Finsternis zum Eigenlicht des „Anderen“ wird. Um in der Metapher der *persona* zu bleiben: Die Maske wird zur alternativen Methode der Wirklichkeitsabbildung. Sie errichtet ein neues Wahrheitsregime, das vielleicht so neu nicht ist, sondern wiederbelebt. Kein magischer Realismus, wie Christofori meint, sondern ein Realismus, der das Verborgene der Repräsentation durch Abstraktion der fotografisch gewonnenen Individuation oder Historizität zur Sichtbarkeit bringt.

Abschliessend mag dies ein Bildkommentar Bischofs verdeutlichen, der sich auf eine von Ennadre im Kapuzinerkloster von Palermo aufgenommene Fotografie bezieht<sup>427</sup>: „Eine menschliche Gestalt vor ihrer Gruft, aus der sie aufrecht herauszutreten scheint, vielleicht ein Kind, unterwegs in einem weiten, finsternen Raum. Das Schwarz des Kindes geht von dem absoluten Schwarz der Umrahmung aus und wird eins mit ihm. Kopf und Körper treten aus dem weißen Stein hervor, der in tiefe Finsternis getaucht ist, eine Art ursprünglicher Ort dieser Bilder, und weitaus mehr als ihr Hintergrund. Die Übergänge, der Widerschein, die Reflexe

<sup>426</sup> Siehe auch Kap. II.2.1.c: „Identität und Bild“.

<sup>427</sup> Bischof zeigt weder die Fotografie, noch macht er weitere Angaben. Vermutlich handelt es sich um „Ressurrection“, Abb. 11.

zwischen Schatten- und Lichtpunkten des Bildes und dem großen schwarzen Bereich, in den es mündet und aus dem es hervorgeht, beseitigen endgültig jede perspektivische Wirkung, denn es gibt in diesem Bild keine Fluchtlinien, ausschließlich Strahlungen, die ihre Intensität und ihre Abtönung ausgehend vom Weiß im tiefsten Schwarz finden.<sup>428</sup>

### II.2.2.b Taktile Visualismus

„Das Andere“, durch die Bilder unsichtbar gemacht, kann nicht visualisiert werden, ohne erneut als Bild reproduziert zu werden – so Ennadre. Wenn es bis hier noch Assoziationen an das Verfahren der klassischen Moderne gab, das Unsichtbare sichtbar zu machen, – hier haben sie ihre Grenze. Andererseits arbeitet Ennadre mit *dem Bild*, es bleibt ein Risiko für seine Intention, jedem Bild den Kampf anzusagen. Seine Bilder sind bestenfalls Asymptoten des bildlosen „Anderen“. – Wenn die oben zitierten Kritiker den Fotografien Ennadres eine fast schon körperliche Präsenz zubilligen, dann ist der Eindruck ernst zu nehmen. Freistellung des Sujets, Schärfung des Schwarz-Weiss-Kontrasts, Unterbelichtung lassen die Tastbarkeit des Sujets auf Kosten seiner Sichtbarkeit *erscheinen*. Es ist, als gerate man in körperlichen Kontakt mit jenem „Anderen“, das gewöhnlich optisch auf Distanz gehalten wird. Als ob Ennadre Gustave Flauberts Bemühen, das „verwirrende Chaos“ des Orients in das europäische Bild zu bannen, umkehren wollte! Gustave Flaubert hatte 1859 in einem Brief aus Kairo geschrieben: „Was kann ich zu all dem sagen? Was kann ich Dir schreiben? Ich bin noch kaum über die erste Blendung hinweg [...]. Jedes Detail greift nach einem, um einen festzuhalten; es kneift einen; und je mehr man sich darauf konzentriert, desto weniger begreift man das Ganze. Dann ganz allmählich wird all das harmonisch, und die einzelnen Teile ordnen sich von selbst, nach den Gesetzen der Perspektive. Aber die ersten Tage, bei Gott, es ist ein verwirrendes Chaos von Farben.“<sup>429</sup> Mitchell, der Flaubert zitiert, führt aus: „Es fehlt zunächst die bildliche Ordnung, die sich später nach der Perspektive ergibt. Die Dinge stürzen auf Flaubert ein: »Die Augen wurden auf Organe der Berührung reduziert [...].« Die Erfahrung der Welt als ein Bild, das vor ein Subjekt hingestellt ist, wird mit der ungewöhnlichen

<sup>428</sup> Bischof 2003.

<sup>429</sup> Flaubert, Gustave, *Flaubert in Egypt. A Sensibility on Tour*, hg. Von Michael Haag, London, 1983 (Flaubert/Haag 1983), S. 79, zit. nach Mitchell, Timothy, „Die Welt als Ausstellung“, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty (Mitchell 2002), Frankfurt, New York, 2002, S. 148-176, S. 163.

Auffassung von der Welt als eingerahmter Totalität verknüpft, als etwas, das eine Struktur oder ein System bildet.“<sup>430</sup>

Ennadre gelingt, glaubt man seinen Rezipienten, tatsächlich, „die Augen in Organe der Berührung“ zu verwandeln, und selbst die Angst Flauberts vor soviel Nähe lässt sich spüren, wenn von extremer Suggestivkraft (Christofori) die Rede ist. Einerseits bleiben Ennadres Fotografien gleichwohl Bilder, und die Rezeption kommt nicht über einen Zwischenraum hinaus, der sich zwischen dem Bild und der Begegnung (mit dem „Anderen“) auftut, und den Ennadre als Ort der Imagination bezeichnet. Andererseits provoziert der imaginäre Aufenthalt in einem Zwischenraum zum Weitergehen, zum Transit in die bilderlose Welt des Flaubertschen Chaos, dort, wo das „Andere“ einem soweit auf den Pelz rückt, dass es nicht weiter verdrängt, im Bild distanziert werden kann.

### *II.2.3 Das postkoloniale Motiv*

#### *II.2.3.a Erfahrung der Exklusion*

Der motivationale Hintergrund der Ennadreschen Fotografie ist die rassistische Diskriminierung, die der Emigrant in seiner neuen Heimat, dem Pariser Vorort La Courneuve, erfahren musste. Sie hat das Bildverständnis von Ennadre entscheidend geprägt: Die Erfahrung, dass von ihm ein Bild existiert, mit dem er sich nicht identifizieren konnte. Die neue Umwelt wurde ihm ein Spiegel, in dem er sich nicht erkennen konnte, so lässt sich psychoanalytisch mit Freud und Lacan sagen. Offensichtlich war er das „Andere“ der Identität seiner neuen Umgebung, das, als Identitäres, im Bild, das diese Umgebung darstellte, unsichtbar war. *Das Bild* erwies sich als In- und Exklusionsmaschine. Schlimmer noch: *Das Bild*, das ihn ausschloss, ist verknüpft mit einem Gewaltakt: Die Kinder des Bidonville, der Immigranten, so Ennadre über seine Kindheit, „durften nicht mit den anderen Kindern zusammen in die Schule, weil man annahm, dass wir Läuse hätten und sich jemand unsere Haare anschauen musste. Ich war terrorisiert, wenn man mir dieses weisse Pulver auf den Kopf stäubte. Das ist für mich das Bild, das am Anfang von Hass und Gewalt steht.“<sup>431</sup> *Das Bild* ist in dieser radikalen Infragestellung eine Anweisung an die ‘Identischen’, das Nicht-Identische und damit die Nicht-Identischen zu vernichten.<sup>432</sup>

<sup>430</sup> Flaubert/Haag 1983, S. 79, zit. nach Mitchell 2002, S. 163.

<sup>431</sup> Ennadre 2002, S. 290.

<sup>432</sup> Es ist vielleicht nicht nur naives, magisches oder fundamentalistisches Bildverständnis,

Aus dieser Perspektive ist es zu verstehen, wenn sich Ennadre gegen die Dokumentarfotografie wendet: „Ich könnte mich niemals in das Leben der Unglücklichen, Armen, Verfolgten, Unterdrückten einmischen und sie fotografieren. Natürlich erschüttert mich das Unglück der Anderen, aber ich will daraus keine Postkarten machen. Das wäre für mich reiner Voyeurismus. Wir leben nicht ihr Leben, darum können wir uns auch nicht mit ihnen identifizieren [...] Die sogenannten Dokumentar-Fotografen oder die Journalisten kommen und nehmen denen etwas, die eh nichts mehr haben. Und oft bauen sie ihre Karriere auf dem Unglück der Anderen auf. So wächst die Gewalt weiter, weil man immer ein bestimmtes Bild vom Anderen hat.“<sup>433</sup> Ennadre will stattdessen „helfen, nützlich sein, und nicht nur etwas dokumentieren. [...] Jemandem begegnen und Anteil an seinem Schicksal nehmen heisst in erster Linie, etwas geben – und nicht nehmen.“<sup>434</sup> Und: „Wir müssen unser Verhältnis zum Anderen verändern, egal, wo der Andere herkommt. Es geht nicht so weiter, dass die Einen arrogant auf ihren Errungenschaften beharren, und die Anderen nichts haben ausser ihrem Unglück.“<sup>435</sup>

Aber – kann man diese Veränderung mit einem Fotoapparat bewerkstelligen? So einfach ist die Sache nicht. „Da ich ein Kind aus dem Bidonville war, bin ich völlig orientierungslos gewesen. Entweder wäre ich im Gefängnis gelandet oder ich hätte Sport treiben können. Ich hatte Glück, das ich einen Fotoapparat in die Hand bekam – den mir meine Mutter geschenkt hat, weil sie Angst hatte, dass ich kriminell werde.“<sup>436</sup> Die Triebkraft des Fotografierens ist bei Ennadre nicht sozialpflegerischer oder -reformerischer Natur; er will nicht ‘helfen’, er sucht seine Identität, auf einem Gebiet, in dem Marginalisierte der Kontrolle durch *das Bild* entkommen können, wie z.B. in der antibürgerlichen Existenz des Kriminellen oder teilweise auch im Sport, dem grossen Identitätskompensat der Marginalisierten – oder eben in einem alternativen Bild, in das das „Andere“ der Identität hinein zu zwingen war, um es als Identitätsmaschine unbrauchbar zu machen. „Zuerst“, so Ennadre, „habe ich Menschen um mich herum fotografiert. Aber dann erschien mir das zu einfach, nur das Leben der anderen zu reproduzieren. Das erschien mir unanständig – auch wenn ich für solche Fotografien schon Kunstpreise erhalten hatte. Da war ich 19 oder 20 Jahre alt. Ich wollte mit Hilfe der Fotografie gegen die

---

das im Falle des „Karikaturenstreits“ für heftige Proteste von Millionen von Moslems sorgte, sondern die millionenfache, Jahrhunderte lange Erfahrung, dass Bilder im Kontext der kolonialen Hierarchisierung Aufforderungscharakter haben und zum Arsenal der Gewaltausübung gegenüber den Kolonisierten gehören.

<sup>433</sup> Ennadre 2002, S. 290,291.

<sup>434</sup> Ennadre 2002, S. 290.

<sup>435</sup> Ennadre 2002, S. 291.

<sup>436</sup> Ennadre 2002, S. 291.

Gewalt schreien. Das hat mich gelehrt, mich den Menschen zu nähern und ihre Trauer herauszuarbeiten. Das konnte ich, weil ich selber so sehr unter Intoleranz gelitten habe.“<sup>437</sup>

Den Rassismus, die rassistische Gewalt, die Negation des „Anderen“ zu bekämpfen, und umgekehrt, das „Andere“ des okzidentalen Rassismus zur Geltung zu bringen, das ging – mit den Mitteln der Fotografie – nur indirekt: „Ich reproduziere die Realität nicht eins zu eins. Es gibt die intensive Arbeit mit dem Licht, die Annäherung an die Dinge, die Menschen. [...] Ich bin kein Bilder-Jäger. Für mich liegt das Wesentliche hinter der Wirklichkeit.“<sup>438</sup> Es geht nicht um die platte Vorstellung eines „Anderen“ in Gestalt eines/einer „Schwarzen“, nicht um die Dokumentation des Ausschlusses und damit der Reproduktion *des Bildes*, sondern um eine Metapher, die so universell sein musste, dass sie Ausschliessende und Ausgeschlossene gleichermassen umfasst, ein Analogon, dass den Ausschliessenden schockartig klarmacht, dass sie an das „Andere“ ihrer Identität unlösbar gebunden sind.

### *II.2.3.b Das Schlüsselmotiv und die „synecdochial formula“*

Er findet das Schlüsselmotiv, so Spector in der Dokumentation der „flüchtigen Präsenz („fleeting presence“)<sup>439</sup> seiner sterbenden Mutter: „Ennadres frühesten Experimente mit der Kamera datieren in die Mitt-1970er Jahre, in die Zeit, als seine Mutter starb [...]. Als er erfuhr, dass ihre Krankheit zum Tode führen würde, war das für Ennadre der Anstoss, ihre flüchtige Präsenz zu dokumentieren, die Erinnerung an sie fotografisch festzuhalten. Der Tod seiner Mutter verband sich für Ennadre unlösbar mit der Fortentwicklung der Fotografie und dem poetischen Gebrauch dieses Mediums. Wie er [Ennadre / M.D.] erklärt: »Ich wurde stets von meiner Vergangenheit begleitet, von meiner Einsamkeit, und von dem, was ich durchgemacht habe. Es scheint absurd, aber ich kann niemals über meine Arbeit reden, ohne über meine Mutter zu reden, weil ich von jemand abstamme. Ich war der Zeuge ihres Lebens, und mein Werk ist einfach eine Art Zeugenschaft der Person, die ich einst kannte.«“<sup>440</sup>

<sup>437</sup> Ennadre 2002, S. 291.

<sup>438</sup> Ennadre 2002, S. 290.

<sup>439</sup> Spector 1995., S. 26.

<sup>440</sup> Aubral 1993, S. 4-5, zit.nach Spector 1995, S. 26. Im Original: „Ennadre’s earliest experiments with a camera, in the mid-1970s in Paris, date from the time of his mother’s death [...]. Upon learning of her fatal illness, Ennadre’s impulse was to document her fleeting presence, to inscribe her memory photographically. For Ennadre, the death of his mother became inextricably linked to his pursuit of photography and his



Ennadres erste Fotoserie, die zur Ausstellung kam, „The Hands, the Back, the Feet“, 1978-1982, ist in dieser Hinsicht programmatisch: Die Kamera fokussiert auf Körperteile und vermeidet das Porträt. Die Körperteile weisen die Spuren des Lebens, nicht die Identität des fotografierten Subjekts auf, sie werden zur „synecdochial formula“<sup>441</sup> eines Lebens jenseits von Identität und Entfremdung. Das Schwarz, aus dem diese Spuren auftauchen, schliesst alles Individuelle aus, negiert die Realität des individuierten Menschen. Für Letzteren wären die Grautöne ein Synonym, die sich in der dokumentarischen Fotografie beispielsweise zwischen das Weiss und das Schwarz schieben und durch die Illusion der Differenziertheit den Eindruck von Realität erzeugen. Das „Andere“, das durch die unmittelbare Konfrontation von absolutem, durch keinerlei Grauton relativiertem „Licht“ und „Schatten“ sichtbar wird, ist ein Allgemeines menschlichen Lebens, dessen, wie es oben provisorisch hiess, existenzielle Quintessenz. Geburt und Tod, in der Tradition von Freud und Lacan interpretiert, werden über die noch nicht vom „Vater“, der Instanz der Identitätsspaltung überschatteten Mutter-Sohn-Beziehung zu Momenten der Einheit des Ich mit seinem „Anderen“. In der postkolonialen Perspektive werden Bilder der kolonialistisch Marginalisierten durch Verschiebung ihrer Abbildung auf das Niveau der Synekdoche möglich. In der Hand, die Spuren des Leids und des gelebten Lebens zeigt, zeigt sich das kolonisierte Subjekt, seine Würde und seine Schönheit. Die Darstellung geht gewissermassen hinter den Spiegel und schaut, auf welcher Ebene sich ein Bild zeigt, das die koloniale Identität in ihrer Spaltung von kolonialistischem Ich und exkludiertem „Anderen“ übergreift und der Schande preisgibt.

#### II.2.4 Probleme der kunsthistorischen Rezeption

„Der Tod, der wie ein roter Faden Ennadres Werk durchzieht, verortet ihn innerhalb der umfangreichen („rambling“) Kunstgeschichte des *memento mori* und der *vanitas*“<sup>442</sup>, heisst es unter ArtThrob. In der gleichen Quelle macht der anonyme Autor Ennadre aufgrund seines geografischen und spirituellen Ursprungs („A Moroccan Muslim by birth“) zu einem „Afrikanischen Erzähler“.<sup>443</sup> An der

---

poetic use of the medium. As he explains: »I’ve always been escorted by my past, my solitude, and what I’ve lived through. It’s idiotic, but I can never talk about my work without talking about my mother, because I come from someone. I was a witness to her life, and my work is simply a kind of witness to this person I once knew.«

<sup>441</sup> Spector 1995., S. 26.

<sup>442</sup> „SãoPaulo Bienal opens on October 2“, ArtThrob  
<http://www.artthrob.co.za/oct98/news.htm>.

<sup>443</sup> „SãoPaulo Bienal opens on October 2“, ArtThrob  
<http://www.artthrob.co.za/oct98/news.htm>. Vollständig und im Original heisst es: „A

Diskrepanz der beiden Zuschreibungen, die einerseits das Leitmotiv Ennadres in eine kanonisierte Motivreihe der europäischen Kunst stellt, ihn andererseits aufgrund zweifelhafter, die kolonialistische Voreingenommenheit offenbarenden Zuschreibung einer afrikanischen narrativen Tradition zuordnet, zeigen sich die Schwierigkeiten einer Kunstgeschichte, die Kunstäusserungen allzu lange aus eurozentrischer Perspektive beurteilt hat. Spektor bemüht den amerikanischen Philosoph Charles Sanders Pierce, um die Spuren des Lebens auf den Fotografien zeichentheoretisch zu definieren und in dieser indexikalischen Eigenschaft eine allgemeine Aussage über das Werk zu begründen<sup>444</sup>, Firstenberg lässt sich von dem Effekt der Verfremdung auf den Fotografien zur Behauptung verleiten, hier sei eine „bestimmte Spielart des dissidenten Surrealismus“ am Werk, „eine Bataille’sche Sensibilität“<sup>445</sup>, eine „Visualisierung Bataille’scher Thesen“<sup>446</sup> (Bataille hatte in der von ihm und seinem Kollegen Pierre d’Espeziel herausgegebenen Zeitschrift „Documents“ den Versuch unternommen, Diskurse der Philosophie, Ästhetik und Ethnologie in lexikalischen Bildern zu überschneiden<sup>447</sup>). Das Schwarz „erinnert“ Aubral an Gemälde von Caravaggio oder an die Filme von Murnau oder Dreyer.<sup>448</sup>

Beunruhigend ist nicht die Suche nach Verweisen, sondern die Orientierungslosigkeit, mit der in den europäischen Geisteswissenschaften (einschliesslich ihrer Vorurteile) herumgestochert wird und mit der spontan assoziierte Verknüpfungen bereits als empirisch gegeben angesehen werden. Hier ist nicht der Ort, an dem den ästhetischen Traditionen Ennadres nachgegangen werden soll. Ohnehin besteht der Sinn des Ennadreschen Unternehmens zunächst einmal nicht darin, einem ästhetischen Vorbild europäischer oder aussereuropäischer Provenienz zu folgen, sondern in der Bewältigung des eigenen das allgemeine Trauma der Spaltung des bürgerlichen Individuums in der Phase postkolonialer Trauerarbeit zu befördern. Eine der unsäglichen Fesseln, die der postmoderne Diskurs der Kunst angelegt hat, ist die Pflicht zur Selbstreferenz, und

---

Maroccan Muslim by birth, Ennadre’s ubiquitous range of subject matter, including also Judaic-Christian iconography, places him within the ambit of a truly all encompassing African commentator.“

<sup>444</sup> Spektor 1995, S. 28.

<sup>445</sup> Firstenberg 2000, S. 46.

<sup>446</sup> Firstenberg 2000, S. 51.

<sup>447</sup> Firstenberg 2000, S. 51.

<sup>448</sup> Aubral, Francois, Ennadre, o.A., zit. nach: „Touhami Ennadre, ‘Lumière Noire’, Exposition présentée dans le cadre de la Manifestation »Le temps du Maroc«, Ausstellungskritik des Maison européenne de la Photographie, <http://www.mep-fr.org/us/enna.htm>. Vollständig und im Original heisst es: „This is no morbid blackness: it acts as a kind of lighting that throws forms into relief, emphasising their contours, giving them the required depth thanks to a clever counterpoint of light and shade, sometimes reminiscent of paintings by Caravaggio, or of the films of Murnau or Dreyer.“

zwar in einem Ausmass, dass KünstlerInnen, KritikerInnen und KunsthistorikerInnen wie in einem automatischen Reflex bestrebt sind, die Kette der Signifikanten nicht abreißen zu lassen. Da fällt es schwer, Intentionen und Motive ausserhalb des Kunstsystems zu suchen, erst recht, wenn, wie im Fall Ennadres, die Einbindung in das Betriebssystem Kunst unbestreitbar zu sein scheint.<sup>449</sup>

Allerdings lassen die obigen Ausführungen über einen „Realismus des Anderen“ den Schluss zu, dass die theoretische Einbettung der Ennadreschen Arbeiten eher im Sinne einer Dekontextualisierung vor sich gehen muss. Das System Kunst wird von Ennadre genutzt, um einen Bildbegriff zu transportieren, der denjenigen der Kunst-Moderne unterläuft. Ein Bildbegriff, der die Scheidung des Identischen vom Nicht-Identischen aufhebt oder vermeidet und so den modernen Kunstbegriff quasi von innen heraus prekär werden lässt. Erst in diesem Sinne wäre aus der Sicht spezifisch kunsthistorischer Kompetenz wichtig, nach zeitgenössischen und historischen Parallelen zu suchen, die ein Urteil darüber ermöglichen, ob es sich hier um einen durch und durch singulären Fall handelt, ob es sich um eine Durchdringung von okzidentaler und aussereuropäischer Bildtradition oder um die Renaissance eines barocken Symptoms religiösen Backlash' handelt.

---

<sup>449</sup> Zweifel an einer zum Automatismus gewordenen Filiationsforschung hegt auch Allan Sekula, der im nächsten *pas de deux* auftritt. „Aber liegt denn der Schlüssel zur Lesbarkeit eines Werks“, so Sekula, in der Klarheit und Präzision, mit der es seine Filiation mit der Moderne demonstriert? Riskiert man mit diesem Imperativ nicht umgekehrt, dass das Werk – um eine Erkenntnis des Bachtin-Mitarbeiters V.N. Vološinov zu zitieren – vom Archiv der toten Sprachen aufgesogen wird (oder eigentlich aufgesogen werden will)? Wenn wir ein Gegenmodell des Lebens, die soziale Sprache heranziehen, dann bewegt sich das Werk in die Welt hinaus und wird von Betrachtern aufgegriffen, für die Fragen der Filiation und des diskursiven Kontexts wichtig sein können oder auch nicht, mehr oder weniger im Sinne des Tabula-rasa-Modells von Jacques Rancières ›unwissendem Schulmeister‹. Die so entstehende Lektüre, so vorläufig und unvollständig sie auch sein mag, muss in ihren konkreten Erkenntnissen einer ausgefeilteren modernistischen Erklärung der Herkunft des Werks nicht kategorial unterlegen sein.“ (Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H.D. Buchloh, in: Sekula, Allan, *Performance under Working Conditions*, hg. von Sabine Breitwieser [anl. der gleichnamigen Ausstellung vom 16. Mai – 17. August 2003, Generali Foundation, Wien] (Sekula 2003a), Ostfildern-Ruit, 2003, S. 21-55, S. 37,38).

## **Zusammenfassung des Kapitels**

Laurie Parsons wurde es unerträglich, dass die gesellschaftlichen Subjekte als Referenten, Produzenten und Rezipienten im Rahmen der Kunst und durch den Rahmen der Kunst ein weiteres Mal – nach ökonomischer und politischer Instrumentalisierung – ihrer Produktivkraft entfremdet wurden. Ihr Vorgehen, so voluntaristisch und problematisch es hinsichtlich strategischer Optionen der Weiterentwicklung von „Kunst“ erscheinen mag, klärt auf radikale Weise die Beziehungen zwischen dem System Kunst und seinem gesellschaftlichen Aussen und ermöglicht zudem, die besonderen Beziehungen zwischen dem Partialsystem Kunst und der aktuellen Gestalt der politisch-ökonomischen Verhältnisse zu analysieren und ins Visier der gesellschaftlichen Evolution zu nehmen. Kunst wird produktiv im Rahmen einer sich anbahnenden „biopolitischen Ordnung“ und kann daher auf eine eigene Sphäre verzichten.

Auch im Falle des Touhami Ennadre geht es um die Referenz der Kunst auf „den Menschen“, wenngleich der Ansatzpunkt nicht das Statusgefälle zwischen dem/der KünstlerIn und dem zur künstlerischen Unproduktivität gezwungenen Publikum ist, sondern das postkoloniale Ex/Inklusionssystem, als dessen wichtiges Werkzeug sich der spezifisch okzidentalistische Bilder-Realismus erweist. Um ein Gegenbild zu generieren, bedarf es des Kunstsystems in einer selbstverständlichen Weise, die auf den ersten Blick als naiv erscheinen mag. Das Gegenbild ist allerdings kein alternatives, sondern setzt die Negation des Bildbegriffs voraus, auf dem die Kunst beruht, und setzt die Negation des Kunstbegriffs voraus, der das moderne Kunstsystem legitimiert. Die Bejahung der Kunst als Institution widerspricht ihrer Dekonstruktion als Konstitution des Kunstbegriffs.

Der methodische Ansatz, der in dieser Arbeit zum ersten Mal zum Tragen kommt, um die Dynamik des Kunstsystems an seinen Schnittstellen, seinen Grenzen, seinem Kambrium verifizieren zu können, lässt die Möglichkeiten je zweier künstlerischer Strategien differentiell dadurch hervortreten, dass sie sich wechselseitig den dafür nötigen Kontrast liefern. Die eine Position gewinnt ihre Kontur dadurch, dass sie auf dem Hintergrund der zweiten abgebildet wird. Dabei geht es, wie ausgeführt, in diesem methodischen Chiasmus weder um die willkürliche Herstellung von Verwandtschaftsbeziehungen zwischen künstlerischen Positionen noch um eine Methode, die ‘nur’ der Darstellung wegen, also aus didaktischen Gründen gewählt wird. Die für den *pas de deux* ausgewählten KünstlerInnen haben gemeinsam, dass sie erstens um die Grenzen des Systems

Kunst in einer Weise oszillieren, dass das System selbst in der Gefahr steht (oder die Chance hat – je nach dem), transzendiert zu werden und dass sie zweitens in der oszillierenden Bewegung die je entgegengesetzten Kraftmomente sichtbar werden lassen. Parsons geht den zentrifugalen Weg. Sie verlässt den Kunstbetrieb, verzichtet auf die spezifische kunstbetriebliche Autonomie, insofern diese sich als hinderlich auf dem Weg zur Freisetzung eines allgemeinen Kreativitätsdispositivs erweist. Ennadre, der Partner Parsons in diesem fiktiven pas de deux, geht den zentripetalen Weg, „entert“ und nutzt den Kunstbetrieb als Forum für postkoloniale Repräsentationstrategien, die geeignet sind, das spezifische Repräsentationsregime des Kunstbetriebs zu unterhöhlen.

## Kapitel III

### Allan Sekula und Adrian Piper: Hybridisierung von Kunst und wissenschaftlichem Diskurs

Können zwei so unterschiedliche Logiken, wie sie im einen Fall dem rationalen Diskurs und im anderen der Kunst unterliegen, in einer neuen *episteme* verbunden werden oder bleiben sie gegenseitige Supplemente? Im Fall des zweiten *pas de deux* geht es um das Wechselverhältnis text- und bildgebundener *episteme* und darum, wie der gleiche oder doch annähernd gleiche Ansatz der Verknüpfung von wissenschaftlicher und künstlerischer Aufklärung durch die unterschiedlichen strategischen Vorstellungen des „Exodus“ und der „Invasion“ modifiziert wird.

#### III.1. Allan Sekula: Verschränkung von Kunstwerk und supplementärem Text als Schritt zur Überwindung der konzeptionellen Enge des Kunstbegriffs

##### III.1.1 Von der Kunst zur Politik und zurück

##### III.1.1.a Antiimperialistische (Kunst-)Aktionen am Anfang

Allan Sekula, Jahrgang 1951, der gegenwärtig als Dozent am California Institute of the Arts in Los Angeles arbeitet, begann seine künstlerische Praxis mit symbolischen politischen Aktionen – man könnte auch umgekehrt sagen: seine politische Praxis bestand aus künstlerischen Aktionen.

„Wie zahlreiche andere StudentInnen seiner Generation war Sekula von der Anti-Vietnamkriegs-Bewegung und den Ereignissen des »Mai 68« geprägt. Er studierte zu dieser Zeit an der University of California in San Diego und belegte Kurse bei dem der Frankfurter Schule zugehörigen Philosophen Herbert Marcuse. Die Universität von San Diego war im näheren Umfeld von Militäranlagen gelegen, und Militärjets, die den Campus überflogen, erinnerten das Lehrpersonal und die StudentInnen in regelmässigen Abständen an den Vietnamkrieg. Begegnungen mit verzweifelten Deserteuren oder Soldaten, die um Hilfe bei der Desertion baten, waren keine Seltenheit. Im Zuge dieser Politisierung Sekulas entstanden um 1970 Skulpturen, Installationen und Aktionen im öffentlichen Raum, die nur mehr als fotografische Dokumentation existieren.“<sup>450</sup>

<sup>450</sup> Breitwieser, Sabine, „Fotografie zwischen Dokumentation und Theatralität: In, entlang von und durch Fotografien sprechen“, in: Sekula, Allan. *Performance under Working*

Unter anderem nahm Sekula als „Angehöriger eines anonymen Kollektiv[s] [...] an einem »Guerilla Art Collective Project« teil“<sup>451</sup>, in dessen Verlauf auf den Stufen des zentralen Platzes der Universität mit Fleisch gefüllte Militäruniformen, versehen mit dem Schild: „ship to ...“ deponiert wurden. Die Aktion figuriert in einer Broschüre mit Texten und Polaroids unter dem Titel „Body Bag, 1970“<sup>452</sup>. Unter dem Gesichtspunkt ihres politischen Charakters mutet es befremdlich an, eine solche Aktion mit einem Titel zu versehen. Er fokussiert die Aufmerksamkeit auf die *Form* der Aktion als einer künstlerischen (oder ästhetischen im engeren und gebräuchlichen Sinn) und passt die Aktion so ein in die modernen Diskurse der Selbstreferenz von Kunst. Eine Ambivalenz wird hier spürbar, von der man gespannt sein darf, nach welcher Seite sie aufgelöst wird. Handelt es sich bei Sekula um einen Künstler oder einen Politiker? Oder verwischt Sekula durch seine Arbeit die Grenzen beider Sphären – und wenn ja, mit welchem Ziel?

### *III.1.1.b Dokumentation als Alternative zur Aktion*

Nach den ersten politischen Aktionen beginnt Sekula sich für die fotografische Dokumentation derselben zu interessieren: „Ende 1971, Anfang 1972 realisierte ich in einem Zeitraum von zwei Monaten eine Reihe von Projekten, die sich auf Fotodokumentation stützten und aus heutiger Sicht wohl entscheidend waren. [...] Das erste dieser Projekte war *Box Car*, ein Foto, aufgenommen aus der offenen Tür eines Güterwaggons, als dieser an einem Chemiewerk für Forschung und Entwicklung vorbeifuhr, in dem ich zwei Jahre zuvor als Techniker gearbeitet hatte. Das zweite war *Meat Mass*, bei dem teure Steaks aus einem Supermarkt geklaut und mitten auf der Autobahn unter die Räder der Fahrzeuge geworfen wurden. Und das dritte war *Untitled Slide Sequence*, ein Projekt, das von einer Fussgängerbrücke aus dokumentierte, wie Arbeiter am Ende des Arbeitstages eine Flugzeugfabrik verlassen. Diese ganzen Aktionen hatten eine performative Dimension, da sie alle auf Eigentumsverletzungen und anderen Übertretungen beruhten. Aber irgendwie hatten beim dritten Versuch die beobachtenden und im engeren Sinn »fotografischen« Momente der Übung die Oberhand gewonnen. Ich kam zur Überzeugung, dass die Dokumentation interessanter war als die Aktion

---

Conditions, hg. von Sabine Breitwieser. Aus dem Amerik. von Roger M. Buergel [anl. der gleichnamigen Ausstellung, 16. Mai – 17. August 2003, Generali Foundation in Wien], Ostfildern-Ruit, 2003 (Breitwieser 2003), S. 14-19, S. 15, 16.

<sup>451</sup> Breitwieser 2003, S. 16.

<sup>452</sup> Die Informationen entstammen dem Gespräch zwischen Breitwieser und Sekula, siehe Breitwieser 2003, S. 19.

selbst. Die Bildsequenz hatte etwas Reizvolles und Autonomes.<sup>453</sup> Sequenzielle oder narrative Fotografie verweist auf ein verwandtes Aufzeichnungsmedium: den Film. Dazu kommt Sekula allerdings erst nach einer dreissigjährigen Durcharbeitung der Ästhetik und Geschichte des Mediums Fotografie<sup>454</sup>.

### *III.1.1.c Forschung, Kritik, Multimedialität und Kontextualisierung*

„Die Hauptentscheidung, die ich in den siebziger Jahren traf, war die für einen dokumentarischen Sozialrealismus, basierend auf der Intuition, dass dieses vorgeblich erschöpfte Genre unerkannte Möglichkeiten barg. Wenigstens eine dieser Möglichkeiten scheint mir die breite demokratische Lesbarkeit zu sein, wie wir sie etwa mit den Pamphleten von Thomas Paine verbinden.“<sup>455</sup> Sekula wendet sich dem Sozialdokumentarismus zu einem Zeitpunkt zu, als der kritische Konzeptualismus, der das System Kunst bis an die Grenzen seiner Transzendenz ausgereizt hatte, wieder zu regredieren begann. „In den siebziger Jahren war der Sozialdokumentarismus bereits etwas »Schlechtes« geworden, und zwar sowohl für die konservative Institution der künstlerischen Fotografie als auch für die Kritik des »naiven« fotografischen Realismus und Humanismus, wie sie implizit in einigen Werken der Konzeptkunst formuliert wird. [...]“<sup>456</sup> Sekula sieht sich dadurch herausgefordert, „den Dokumentarismus auf eine Weise »neu zu erfinden«, die sowohl von der sozialdokumentarischen Tradition als auch von der künstlerischen Fotografie und vom konzeptuellen Dokument abweicht.“<sup>457</sup> Den schwerpunktmässigen Erkundungen des dokumentarfotografischen Genres voraus geht die Erkundung und der Einsatz aller der Medien, die die Fotografie zum Bestandteil eines grösseren kommunikativen Kontextes machen. So experimentiert Sekula mit der „dialektischen Bearbeitung sozialer Rede“<sup>458</sup> und ihrer Verknüpfung mit Licht- und Tonaufzeichnungen.<sup>459</sup> Eine frühe Arbeit mag als beispielgebend gelten: Eine „Reportage“ über die Verknüpfung einer Familiensaga (der Familie Sekula) mit dem Niedergang der Luftfahrtindustrie in Los Angeles. In der Arbeit „Aerospace Folktales“ ging es um das Porträt nicht nur „einer autonomen Einzelperson, sondern von Familienangehörigen in ihrem Verhältnis zueinander und zur Strukturierung der Institution Familie durch Ideologie und Sozialisation.

<sup>453</sup> Sekula 2003a, S. 21,22.

<sup>454</sup> Es handelt sich um den Film „Tsukiji“, 2001, DVD, Farbe, Ton, 43 min. 30 sec., Kamera: Allan Sekula, Schnitt: Michael Jarmon.

<sup>455</sup> Sekula 2003a, S. 40.

<sup>456</sup> Sekula 2003a, S. 40.

<sup>457</sup> Sekula 2003a, S. 40.

<sup>458</sup> Sekula 2003a, S. 24.

<sup>459</sup> Breitwieser 2003, S. 15.



Die Herausforderung dabei war, die der Kamera oder dem Kassettenrekorder dargebotenen quasi mikrosoziologischen Beobachtungen – typische Redewendungen, kleine habituelle Gesten – mit einem grösseren Bedeutungszusammenhang und Bedeutungsmuster zu verbinden.<sup>460</sup> Gemeint in diesem Fall ist der Zusammenhang zwischen den Verhaltensmustern einer hochgebildeten, privilegierten Arbeiterschicht in den 1950er und 1960er Jahren und dem Niedergang des industriellen Paradigmas, dem sie ihre Existenz zu verdanken hatten.

Breitwieser meint in dieser Arbeit ein Moment der Theatralität zu erkennen.<sup>461</sup> Darüber wird noch zu reden sein. Was Sekulas strategische Entscheidung betrifft, so hat die Einbindung unterschiedlicher Medien in den Kontext eines dokumentarischen Komplexes in erster Linie Auswirkungen auf seine Fotografie-Forschung selbst. Im Gefolge von „Aerospace Folktales“ fängt Sekula an, sich „ernsthaft mit der Geschichte der Fotografie auseinander zu setzen.“<sup>462</sup> Sie führt zur Rezeption wissenschaftlicher Bewegungsfotografie, z.B. von „Animal Locomotion“ von Eadweard Muybridge und zur Beschäftigung mit Modellen der Fotoreportage, insbesondere der 1920er und 1930er Jahre in der Sowjetunion und der Weimarer Republik. „Ich betrachtete das alles aber auch im Licht eines starken Interesses an Jean-Luc Godard und Bertolt Brecht.“<sup>463</sup> Hinzu kommt die kritische Auseinandersetzung mit konzeptionellen Ansätzen in der Kunst: „Was ich [...] in der konzeptuell orientierten Kunst sah und an ihr schätzte, war ihre systematische und ästhetisch indifferente Beschreibung von Handlungsabläufen, mehr oder weniger im Geist von Muybridge.“<sup>464</sup>

### *III.1.2 Dokumentarfotografie*

#### *III.1.2.a Kritik der Fotografie*

Die Untersuchung der Möglichkeiten, die die Dokumentarfotografie bot, schlossen eine fundamentale Kritik an der fotografischen Dimension der europäischen Bildgeschichte nicht aus: „Die rhetorische Stärke des Dokumentarischen scheint im

---

<sup>460</sup> Sekula 2003a, S. 27.

<sup>461</sup> Breitwieser wörtlich, hier sei ein „Interesse am Theatralischen“ auszumachen, das „im Rahmen der Rezeption seines Werkes in Bezug auf Fragen der Dokumentarfotografie etwas ins Hintertreffen geraten ist.“ (Breitwieser 2003, S. 15.)

<sup>462</sup> Sekula 2003a, S. 26,27.

<sup>463</sup> Sekula 2003a, S. 23.

<sup>464</sup> Sekula 2003a, S. 23,24.

eindeutigen Charakter des fotografischen Beweises, im absoluten Realismus zu liegen. Die Theorie des fotografischen Realismus geht historisch aus dem Positivismus hervor, als dessen Produkt und als dessen Handlanger.<sup>465</sup> Hinter der Überzeugungskraft der Fotografie steht die der Mathematik als eine, der zugetraut wird, eine konsensfähige Vision der Wirklichkeit zu entwerfen. Mit der Kamera „stand ein Medium zur Verfügung, mit dem sich exakte mathematische Daten gewinnen liessen, oder, wie es der Physiker François Arago 1839 ausdrückte, ein Medium, »in dem Objekte ihre Form mathematisch beibehalten«. Für die Positivisten des 19. Jahrhunderts liess die Fotografie in doppelter Hinsicht den Traum der Aufklärung von einer universellen Sprache in Erfüllung gehen: Die universelle mimetische Sprache der Kamera erschloss eine höhere, intellektuellere Wahrheit, eine Wahrheit, die sich in der universellen, abstrakten Sprache der Mathematik ausdrücken liess.<sup>466</sup> Und weiter: „Die Fotografie versprach mehr als Detailreichtum; sie versprach, die Natur auf ihr geometrisches Wesen zurückzuführen.“<sup>467</sup> Die Vision einer mathematisierten Welt ist allerdings eine der „mechanischen Idealisierung [.]. Paradoxerweise dient die Kamera dazu, das Auge des Beobachters ideologisch zu *naturalisieren*. Fotografie reproduziert – folgt man diesem Glauben – die sichtbare Welt. Die Kamera ist eine Fakten-Maschine, die unabhängig von menschlichen Eingriffen eine duplizierte Welt von fetischisierten Erscheinungen erzeugt. Fotografien, die immer Produkt einer gesellschaftsspezifischen Begegnung zwischen Mensch und Mensch oder Mensch oder Natur sind, werden zu Behältnissen für tote Fakten, zu verdinglichten und aus ihren gesellschaftlichen Ursprüngen gerissenen Objekten.“<sup>468</sup>

Sekula verallgemeinert: „Sowohl die moderne Wissenschaft als auch die moderne Kunst tendieren letztlich zum Gottesdienst in abgehobenen Kathedralen aus formalen, abstrakten und mathematischen Beziehungen und *Gesetzen*.“<sup>469</sup> An diese

<sup>465</sup> Sekula, Allan, „Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation“, Erstabdruck: The Massachusetts Review, vol. XIX, Nr. 4, Dezember 1978, aus dem Amerik. von Joachim Schmid, in: Amelunxen, Hubertus v., Theorie der Fotografie IV, 1980-1995, München, 2000, S. 120-128 (Sekula 2000), S. 124.

<sup>466</sup> Sekula, Allan, „Der Körper und das Archiv“, aus dem Amerik. von Wilfried Prantner, in: Wolf, Herta (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt a.M., 2003<sup>1</sup>, S. 269-334 (Sekula 2003b), S. 287. Sekula zitiert Arago („Brief an Duchâtel“) nach Gernsheim, Helmut und Alison Gernsheim, L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype, New York, 1968, S. 120.

<sup>467</sup> Sekula 2003b, S. 287.

<sup>468</sup> Sekula 2000, S. 124, 125.

<sup>469</sup> Sekula, Allan, „Der Handel mit Fotografien“, aus dem Amerik. übers. v. Wilfried Prantner, in: Wolf, Herta (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt a.M., 2002<sup>1</sup>, S. 255-290 (Sekula 2002a), S. 259. Es handelt sich nach Angaben des Autors um die erweiterte Fassung einer Version, die in Australian Photography Conference Papers, Melbourne, 1980, erschien.

Schlussfolgerung schliesst er die Frage an, die wohl zum Motor seiner sowohl kritischen als auch positivistischen Arbeit an der Dokumentarfotografie geworden ist: „Die grundlegende Frage, die es zu stellen gilt, ist vielleicht die: Kann die traditionelle fotografische Darstellung, ob sie nun in ihrer Formensprache symbolistisch oder realistisch ist, die alles beherrschende Logik der Warenform, die Abstraktion des Tausches, die die Kultur des Kapitalismus durchzieht, überschreiten?“<sup>470</sup>

### *III.1.2.b Vier weltanschauliche Pfeiler der Konzeption Sekulas*

Grob umrissen, lässt sich Sekulas Werk zwischen vier spannungsgeladenen weltanschaulichen Mustern oder „philosophischen Modellen“, wie Buchloh sie im Gespräch mit Sekula nennt, verorten<sup>471</sup> „Das erste wäre die marxistische Theorie, das zweite eine frühe Begegnung mit der strukturalen Theorie, das dritte [die] Wiederentdeckung des Erbes der Dokumentarfotografie [...]. Und der vierte wichtige Ausgangspunkt scheint der Dialog mit der sprachlichen und fotografischen Neuorientierung künstlerischer Praktiken in der Konzeptkunst der späten sechziger Jahre zu sein.“<sup>472</sup> Spannungsgeladen ist Sekulas Vermittlung der „philosophischen Modelle“, weil sie jeweils die Dekonstruktion und Restitution des respektiven Sachverhalts zum Inhalt haben. „So weiss man zwar, dass sich die Arbeiten mit Dokumentarfotografie auseinander setzen, erkennt aber zugleich, dass sie sich auch mit der kritischen Dekonstruktion dokumentarischer Praktiken beschäftigen. Man weiss zwar, [...] dass sich die Arbeiten auf die Fototheorie der strukturalen Semiotik beziehen, gleichwohl aber scheinen sie an einem höchst referenziellen Reräsentationssystem festzuhalten. Und obzwar sie in ihrer politischen und theoretischen Ausrichtung marxistisch sind, verfolgen sie zugleich eine strukturelle Analyse fotografischer Bedeutungsgenerierung. Diese Konstellationen sind also ständig am Werk und sind einer leichten Lesbarkeit nicht unbedingt zuträglich.“<sup>473</sup>

---

<sup>470</sup> Sekula 2002a, S. 259.

<sup>471</sup> Sekula 2003a, S. 36.

<sup>472</sup> Sekula 2003a, S. 36. Die im Gespräch mit Sekula vorgenommene Einschätzung findet dessen volle Zustimmung.

<sup>473</sup> Sekula 2003a, S. 36.

### *III.1.2.d Kunst muss sich auf ihr gesellschaftliches Aussen beziehen und den Widerstand gegen den Kapitalismus mitgestalten*

Man greift zu kurz, wollte man Sekula nur unter kunst-immanenten Kategorien fassen. Als dringlichste Aufgabe (der Kunst) betrachtet der Künstler die „Wiedereinführung der unterdrückten sozialen Dimension.“<sup>474</sup> Eine Kunst, „die sich mit der gesellschaftlichen Ordnung menschlichen Lebens befasst“, ist gefragt.<sup>475</sup> „Ich spreche von einer repräsentierenden Kunst, einer Kunst, die sich auf etwas bezieht, was ausserhalb ihrer selbst liegt. Form und Manierismus sind nicht ihr Selbstzweck. Diese Arbeiten können sich mit einer Vielzahl von Dingen befassen, von der materiellen und ideologischen Sphäre des »Selbst« bis zur vorherrschenden gesellschaftlichen Realität von Spektakel und Macht.“<sup>476</sup> Diese „repräsentierende“ Kunst müsse sich auf die „Möglichkeiten zu konkreter gesellschaftlicher Veränderung“ konzentrieren.<sup>477</sup>

Ende der 1970er Jahre plädiert Sekula für eine Kunst, „die sich offen auf unser gesellschaftliches Umfeld und auf Möglichkeiten zu konkreter gesellschaftlicher Veränderung richtet.“<sup>478</sup> Und noch deutlicher: Für eine Kunst, „die die Unfähigkeit des Monopolkapitalismus, die Bedingungen für ein wirklich humanes Leben zu schaffen, dokumentiert, für eine Kunst, die Benjamins Bemerkung in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* in Erinnerung ruft: dass es kein Dokument der Zivilisation gebe, das nicht zugleich ein Dokument der Barbarei sei.“<sup>479</sup> 1980 schreibt er: „Der gegen den menschlichen Körper, gegen die Umwelt, gegen die Selbstbestimmung der arbeitenden Bevölkerung gerichteten Gewalt müssen wir aktiven Widerstand entgegensetzen, politischen und zugleich symbolischen Widerstand, der letztlich auf eine sozialistische Veränderung zielt.“<sup>480</sup> In einem 2003 veröffentlichten Interview mit dem Kunsthistoriker Buchloh beharrt er, Bezug nehmend auf die in den 1980er Jahren gescheiterten politischen Modelle des antikapitalistischen Kampfes, auf seiner Forderung: „Es kommt darauf an, andere, stärkere Herausforderungen für die Ordnung des Monopolkapitalismus zu finden und zu erfinden, Widerstandsformen, die Kultur und Politik miteinander vereinen.“<sup>481</sup> Dabei muss sich die Kunst aus ihrer strikt selbstbezüglichen und nur in diesem Sinne radikalen Ecke herausbewegen: „[W]ir müssen auch auf eine

<sup>474</sup> Sekula 2003a, S. 27,28.

<sup>475</sup> Sekula 2000, S. 124.

<sup>476</sup> Sekula 2000, S. 124.

<sup>477</sup> Sekula 2000, S. 124.

<sup>478</sup> Sekula 2000, S. 124.

<sup>479</sup> Sekula 2000, S. 129.

<sup>480</sup> Sekula 2000, S. 129.

<sup>481</sup> Sekula 2002a, S. 260.

neudefinierte *Pragmatik* hinarbeiten, auf Formen der Ansprache, die in einer dialogischen Pädagogik begründet sind, und auf eine andere, wesentlich weitere Vorstellung eines Publikums, das sich auf den dauerhaften progressiven Kampf gegen die etablierte Ordnung einlässt.“<sup>482</sup>

Sekula ist es auf den ersten Blick nicht um einen modifizierten, der neuen Situation des ausgehenden 20. Jahrhunderts angepassten, sondern um einen revisionistischen Kunstbegriff zu tun, um die *erneute* Modellierung einer Widerstandskultur, in der Kunst und Politik eine Symbiose oder Synthese eingehen. In seinen Erkundungen versucht er die Identität von politischem Widerstand und Kunst freizulegen – auf dem Sektor der Dokumentarfotografie. Seine fotografische Praxis und theoretische Arbeit umfasst auch und gerade die Kritik der bisherigen antikapitalistischen (Kultur-)Kämpfe, insbesondere der sozialistischen Experimente seit den 1920er Jahren. Einige seiner letzten Arbeiten versteht er, nach dem Ende der letzten Sozialismen auf nationaler Ebene, denn auch als Revisionsarbeiten, so zum Beispiel „Fish Story“ und „Tsukij“, von denen er sagt, sie seien eine „Trauerfeier für die Malerei, den Sozialismus und das Meer“. Die Trauer(arbeit) stehe, so Sekula, „für die Landsäugetiere, die sich Menschen nennen, ganz am Anfang [...]“<sup>483</sup> – am Anfang der, so ist man geneigt zu ergänzen, Neukonstituierung des menschlichen Subjekts, das sich in die Lage versetzt, die alte und immer noch aktuelle Aufgabe des Sozialismus auf der Basis der gründlichen Kritik der alten Lösungen in Angriff zu nehmen. Trauerarbeit meint hier aber auch: Die Erinnerung an die vergangenen Lösungsansätze und ihre kritische Energie wach zu halten, ihre Vitalität experimentell zu erkunden. Damit tritt Sekula einer modischen Kritik vergangener Kämpfe entgegen, die ‘nach dem Gulag’ jegliche Möglichkeit einer emanzipativen künstlerisch-politischen Praxis verwerfen.

### *III.1.2.e Dokumentarismus und dokumentarische Fotografie*

Die Frage, der Sekula nachgeht, ist, ob und wie sich die Dokumentarfotografie aus ihren affirmativen Bezügen heraus sezieren und für kritischen Gebrauch dienstbar machen lässt. „Die Dokumentarfotografie hat Berge von Indizien angehäuft. Und gleichzeitig hat das Genre durch diese bildliche Präsentation von wissenschaftlichen und rechtsgültigen »Tatsachen« viel zum Spektakel, zu visueller Stimulierung [...] beigetragen und nur wenig zum kritischen Verständnis der gesellschaftlichen Realität.“<sup>484</sup>

<sup>482</sup> Sekula 2000, S. 124.

<sup>483</sup> Sekula 2003a, S. 55.

<sup>484</sup> Sekula 2000, S. 126.

Eine „politische Kritik“ des „dokumentarischen Genres“ sei bitter nötig:  
„Amerikanische Künstler mit gesellschaftlichem Bewusstsein müssen aus den  
Erfolgen *und* den Fehlern, Kompromissen und der Kollaboration ihrer Vorgänger  
aus der Zeit der progressiven Ära und des New Deal viel lernen [...] Wie können  
wir eine Kunst produzieren, die eher einen Dialog als unkritische, pseudopolitische  
Affirmation auslöst?“<sup>485</sup>

Als Paradox mag erscheinen, dass Sekula gerade in den Möglichkeiten, mittels  
Fotografie Tatsachen zu *erfinden*, das Potential der kritischen Revision der  
Dokumentarfotografie erblickt. Unter Bezug auf Arbeiten des Fotografen Atget,  
„der die Strassen von Paris abbildete, als ob sie Tatorte von Verbrechen wären“<sup>486</sup>,  
konstatiert Sekula: „Eine wirklich kritisch sozialdokumentarische Fotografie wird  
sich mit dem Verbrechen befassen, dem Prozess, dem Justizsystem und dessen  
offiziellen Mythen. Künstler, die auf dieses Ziel hinarbeiten, haben die Freiheit,  
theatralische und eindeutig inszenierte Bilder zu machen, sie können Texte  
schreiben, die sich wie fiktive Darstellungen lesen. Gesellschaftliche Wahrheit ist  
etwas anderes als eine Frage überzeugenden Stils.“<sup>487</sup> Als Beispiel führt Sekula die  
Fotomontagen von John Heartfield an.<sup>488</sup> Wenn oben von Theatralität die Rede  
war, so ist das in diesem Sinne zu verstehen: Als Kunstgriff der Inszenierung, der  
dem zu dokumentierenden Sujet ein Element der Wahrheit verleiht, das es als  
scheinbar nur dokumentiertes verliert. Man kann es auch so ausdrücken: Erst, wenn  
es der Dokumentarfotografie gelingt, die eigene Inszeniertheit bewusst und zum  
bewussten Gestaltungsmittel zu machen, kann das Sujet als Referenzobjekt  
erscheinen oder vielleicht noch besser: kann die Aufmerksamkeit auf den  
Sachverhalt als ein von seiner Repräsentation Unterschiedenes gelenkt werden.  
Wie im Falle Ennadres scheint die Revision des modernen Kunstbegriffs, der die  
allgemeinen, ausserkünstlerischen Bezüge nur indirekt anerkannte und sie in einem  
Strudel der Stilisierung untergehen liess, über ein antikes Modell der  
Repräsentation zu gelingen: über das Modell der *persona*, der Maske des antiken  
Theaters. Hier allerdings nicht in ihrer Funktion als Illustration des Allgemeinen  
am Besonderen, des Gesetzes am Zufälligen, sondern der Fiktion an der Realität. In  
beiden Fällen geht es um die Stabilisierung, nicht die Auflösung eines Paradox'.  
Um das Paradox der Wahrheit, die sich nicht nur im steten Gegensatz zur Fiktion,

---

<sup>485</sup> Sekula 2000, S. 126. Der Begriff „dokumentarisch“ stammt aus dieser Zeit des „New Deal“; vgl. Matz, Reinhard, „Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie“, in: Amelunxen, Hubertus v., Theorie der Fotografie IV, 1980-1995, München, 2000, S. 94-105, S. 97.

<sup>486</sup> Sekula 2000, S. 125.

<sup>487</sup> Sekula 2000, S. 126.

<sup>488</sup> Sekula 2000, S. 126.

sondern durch die Fiktion generiert, wie schon der Begriff der *Tatsache* oder des *Faktums* besagt. Auf der Ebene des stabilisierten Paradoxes verliert der Gegensatz von Wissenschaft und Kunst seine Virulenz, eine Virulenz, die seit der Aufklärung gerade durch den Versuch aufrechterhalten wurde, Kunst und Wissenschaft in zwei diametrale Wahrheitsregime aufzuspalten. Sekulas Versuch, Reportage, Inszenierung, Geschichte, Dokumentation und politisches Engagement, ausgehend vom jeweiligen Status der einzelnen „Genres“ als ausdifferenzierte Sphären, zu einem einheitlichen Wahrheitssystem zu amalgamieren, wird im Folgenden nun exemplifiziert.

### III.1.3 „Die Überfahrt“ („Fish Story/Seemannsgarn“)

#### III.1.3.a Einleitung/Überblick

„Fish Story“ ist eines der ambitioniertesten Projekte Sekulas. Sekula selbst bezeichnet es als „»inoffizielles« fotojournalistisches Projekt“<sup>489</sup>. Inoffiziell insofern, als im langen Zeitraum von sieben bis acht Jahren keinerlei Veröffentlichung stattfand: „So wie die Dinge zu Beginn von *Fish Story* im Jahr 1987 standen, arbeitete ich vollkommen ausserhalb des Galeriesystems – und das blieb auch noch die nächsten Jahre so –, gleichzeitig war ich aber auch kein wirklicher Fotoreporter.“<sup>490</sup> Mit „Fish Story“ konnte ein schon lange geplantes Unternehmen verwirklicht werden: Die Thematisierung des Meeres als „»vergessener Raum« der Moderne“.<sup>491</sup> Sekula sah sich „vor die Herausforderung gestellt, in einem einzigen Projekt zwei Arbeitsweisen miteinander zu verbinden, die sowohl als Kunstwerk wie auch als kritisch-philosophischer »Essay« funktionieren können. Auf der einen Seite standen die langfristigen Forschungsprojekte [...]. Auf der anderen standen ausgedehnte Dokumentarprojekte, die sich zunehmend mit dem beschäftigten, was man dann ab Mitte der neunziger Jahre als »Globalisierung« bezeichnete [...].“<sup>492</sup> Sekula weiter: „Einerseits war ich also mit dem »kunsthistorischen« Problem des Meeres als Quelle eines riesigen Repräsentationsarchivs konfrontiert, das von der niederländischen Marinemalerei des 17. Jahrhunderts über J.M.W. Turner bis zu

<sup>489</sup> Sekula 2003a, S. 45.

<sup>490</sup> Sekula 2003a, S. 45. Nach Angaben von Sekula war die „Unabhängigkeit“ nicht freiwillig zustande gekommen. Sekula war nach politischen Auseinandersetzungen mit dem Reagan-Regime Mitte der 80er Jahre entlassen worden. Er hatte eine Dozentur am (heute nicht mehr existierenden) Fotografie- und Filminstitut der Ohio State University in Columbus inne. Siehe. Sekula 2003a, S. 45,46.

<sup>491</sup> Sekula 2003a, S. 46.

<sup>492</sup> Sekula 2003a, S. 46,47.

Sergej Eisensteins dialektischer Montage in *Panzerkreuzer Potemkin* reicht. Andererseits war ich mit der radikalen räumlichen Transformation von Hafenstädten auf der ganzen Welt konfrontiert, die mit dem Aufkommen des Containertransports in den sechziger und siebziger Jahren einsetzte. Das war etwas mit globalen Auswirkungen, die noch niemand angemessen erkundet hatte.<sup>493</sup> Was daran als Kunstwerk zu verstehen ist, wird in Sekulas Projektbeschreibung nicht deutlich, weil nicht klar ist, ob die zwei 'Einerseits-andererseits-Abwägungen' auf die zwei Arbeitsweisen, die künstlerische und kritisch-philosophische, bezogen werden können.

Nicht selten begegnet einem das Werk Allan Sekulas – in Rezensionen z.B. – in der Gestalt eines Einzelfotos einer seiner Fotoserien. In der Verlegenheit, ein Werk zu präsentieren, das, wie „Fish Story“, 91 Fotografien umfasst, dazu zahlreiche Kommentare sowie einen knapp 50seitigen zweiteiligen Essay, wird ein Foto zur Repräsentation verpflichtet, von dem angenommen wird, es könne einen raschen Einblick in Thematik und Arbeitsweise geben. Abb. 12, die Reproduktion einer Farbfotografie ist von dieser Sorte. Sie gehört zu den am häufigsten im Web veröffentlichten Fotografien Sekulas. In diesem Fall entstammt sie einer Anzeige der vom National Museum of Temporary Art, Athen, organisierten Ausstellung „Synopsis III – Testimonies: between fiction and reality“ (10. Dezember 2003 - 14. März 2004)<sup>494</sup>. Was zeigt es? Von einem erhöhten Standpunkt etliche Stapel Frachtcontainer, inmitten einer weiten Wasserfläche unter einem wolkenverhangenen Himmel. Dass es sich um ein Schiff handelt, kann aus der leichten Krängung des Komplexes und dem Mast für die Positionslaterne an seiner Spitze geschlossen werden; dass es sich um ein in Fahrt befindliches Schiff handelt, dafür ist das zu Gischt aufgewühlte Meer zu beiden Seiten des Bugs ein Indikator. Wahrscheinlich ist, dass das Foto von der Kommandobrücke auf dem Heck des Schiffes gemacht worden ist. Das Wasser ist ruhig (den Wellenköpfen nach zu urteilen herrschen mittlere Windgeschwindigkeiten), das Wetter „wechselhaft“. Vermutlich befindet sich das Schiff auf einem Meer oder einem grossen See. Diese erste Beschreibung oder Identifizierung setzt gewisse, als selbstverständlich geltende Vorkenntnisse voraus, die sich auf die im Bild dargestellten Gegenstände beziehen. Man muss natürlich wissen, wie eine Fotografie zu lesen ist, man muss wissen, was ein Containerschiff ist, dass es auf Meeren, Ozeanen oder zumindest grossen Seen zum Einsatz kommt und man muss

<sup>493</sup> Sekula 2003a, S. 46,47.

<sup>494</sup> „Synopsis III – Testimonies: between fiction and reality“ (National Museum of Temporary Art, Athen 10. Dezember 2003 - 14. März 2004), <http://www.culture.gr/2/22/225/22519/e2251914.html>.



etwas mit dem Begriff „Meer“ anfangen können; wissen, dass es phänomenologisch aus einer unendlich scheinenden Wasserfläche und einem Horizont besteht, der es gegen den Himmel (und das „Wetter“) abgrenzt. Auf der Ebene der Kenntnisse dieser Sachverhalte scheint das Bild schnell erschöpfend geklärt, evident: Containerschiff, Meer, Horizont, Himmel.

Für eine zweite Dimension der Interpretation müssen im Betrachter, in der Betrachterin bestimmte stereotypisierte Vorstellungen existieren, verbunden mit bestimmten Erwartungen, um zu weiteren Fragen zu kommen. So z.B. die Erwartung, das Abenteuer der Schifffahrt und die Grenzenlosigkeit von Meer und Himmel müssten romantische Gefühle des Fernwehs, der Erhabenheit, der Elegie oder Transzendenz auslösen. Die Erwartungen werden enttäuscht, die Gefühle blockiert, wenn Komponenten eines Vor-Bildes, auf die sich die Erwartungen richten, einander widersprechen. Wenn sich, wie im Falle des beschriebenen Fotos, so etwas Profanes wie ein Stapel Container in die schiere, grenzenlose Präsenz von Himmel und Meer hinein schiebt. Wenn schon Vordergrund, dann bitte schön Anzeichen einer Schifffahrt, die noch den Geruch von Teer, Kolonialwaren und zweifelhaften Hafengeschichten an sich hat. Das Vorderschiff eines Frachters der 1950er und 1960er Jahre etwa, mit seinen Kränen, Rettungsbooten, Ladeluken, Ankerwinden und auch ein paar Seeleuten, die die Planken schrubben. Sind die Betrachtungen an diesen Punkt angelangt, stellt sich die Frage, warum Containerfrachter und Tanker kein griffiges Bild der Seefahrt mehr abgeben. Die Entfremdung des romantischen Stereotyps strahlt nach zwei Seiten aus: einerseits in Richtung einer Kritik (der ästhetischen und historischen Untersuchung) des Stereotyps, andererseits in Richtung der Beschäftigung mit den Sachverhalten, die die Bilder von Erhabenheit kreuzen: in diesem Fall mit der modernen Schifffahrt. Unter der doppelten Bedingung eines allgemeinen Verständnisses der denotierten Gegenstände (die das Bild evident erscheinen lassen) und der Existenz eines Vorbildes beim Betrachter, bei der Betrachterin, kann selbst ein Werkfragment wie das oben abgebildete den Grundstein zu vertieften Interpretationen anregen.

### *III.1.3.b 'Panorama' und 'Detail'*

Das Foto ist eines von 18 einer Sequenz, die Sekula „Die Überfahrt“ übertitelt hat. Es ist eines von zweien (Abb. 13 und 14) auf einer Doppelseite, mit der Bildlegende versehen: „Panorama. Auf dem Atlantischen Ozean.“ In der Buchversion des Werkes „Seemannsgarn“ (engl.: „Fish Story“), zu dem die Serie

gehört, ist es rechts auf der Doppelseite. Die Abbildung auf der linken Seite ist mit dem Titel versehen: „Detail. Neigungsmesser. Auf dem Atlantischen Ozean.“

Die Titel verraten erstens, dass dem Autor die knappe Bemerkung: „Auf dem Atlantischen Ozean“ reicht, um die abgebildeten Gegenstände zu verorten, d.h. ihre Authentizität, ihre Existenz zu bestätigen (oder wenigstens zu behaupten). Im Fall des zweiten Bildes scheint der Hinweis auf die Funktion des abgebildeten Gerätes notwendig, da nicht von allgemeiner Kenntnis eines solchen ausgegangen werden kann (Selbst Buchloh, der sich nicht nur intensiv mit dem Werk Sekulas, sondern auch mit der Serie „Fish Story“ beschäftigt hat, verwechselt es und nennt es „Schiffsthermometer“<sup>495</sup>).

Zweitens dienen die eigentlichen Titel: „Panorama“ bzw. „Detail“ als Indizes oder Stichwortgeber weiterer Ausführungen, die man den der „Fish Story“ beigefügten Kommentaren und Essays entnehmen kann. Dem Thema „Panorama“ widmet Sekula eine soziologische und kunsthistorische Untersuchung. Der Aufsatz: „Die trostlose Wissenschaft, Teil 1“ beginnt mit den Beobachtungen, mit denen Friedrich Engels seine Untersuchungen der Lebens- und Arbeitsbedingungen der englischen Arbeiterklasse einleitet. Darin schildert Engels – „befremdlicherweise“, wie Sekula provozierend meint, die Aussicht auf London vom Deck eines Schiffes.<sup>496</sup> Die Rhetorik Engels zielte auf den Kontrast zwischen zwei Bildern, die sich der Zeitgenosse vom Empire machen konnte: „Die Häusermassen, die Werften auf beiden Seiten, [...], die zahllosen Schiffe an beiden Ufern entlang, [...] – das alles ist so grossartig, so massenhaft, dass man gar nicht zur Besinnung kommt und dass man vor [im Zitat: von / M.D.] der Grösse Englands staunt, noch ehe man englischen Boden betritt. Aber die Opfer, die alles das gekostet hat, entdeckt man erst später.“<sup>497</sup>

Indem Engels seine Erzählung auf See beginnt, ruft er die Entstehung des Kapitalismus in Erinnerung, die eng mit dem maritimen Raum verbunden ist, dem Raum des Handels und „primitiver Akkumulation“ (Sekula)<sup>498</sup>. „Als er anfänglich

---

<sup>495</sup> S. Buchloh, Benjamin H.D., „Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument“ (Buchloh 2002), in: Sekula, Allan, Seemannsgarn, Düsseldorf, 2002 (Sekula 2002b), S. 189-204, Fussnote auf Seite 198.

<sup>496</sup> Sekula, Allan, Die trostlose Wissenschaft Teil 1, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Düsseldorf 1995), Düsseldorf, 2002 (Sekula 2002b/1), S. 41-54, S. 42.

<sup>497</sup> Engels, Friedrich, Die Lage der arbeitenden Klasse in England (1845), in: Karl Marx / Friedrich Engels, Werke, Bd. 2, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. (Ost-)Berlin, 1957, S. 256, zit. nach Sekula 2002b/1, S. 42.

<sup>498</sup> Sekula 2002b/1, S. 43.

vom Imaginären aufgegriffen und nicht mehr als lockere emblematische Ansammlung von Booten, Fischen und Wellen, sondern als kohärenter und integrierter Raum dargestellt wurde, wurde der maritime Raum panoramisch. Noch heute folgt seine visuelle Darstellung den Modellen, die von der holländischen Marinemalerei des 17. Jahrhunderts etabliert wurden. Dort wurde die Beziehung zwischen Schiffen und Städten zum ersten Mal systematisch dargestellt.<sup>499</sup> Dem Panorama – insbesondere dem maritimen –, so Sekula, eigne etwas Paradoxes: seine topografische Vollständigkeit (die, so könnte man sagen, die Topografie der Verfügbarkeit des Blicks ausliefert) begünstige die Möglichkeit ihrer Ausdehnung über den Rahmen hinaus. Die holländische Rechtstheorie des frühen 17. Jahrhunderts verfocht emphatisch diese räumliche Ausdehnung quasi als Eigenschaft des Meeres und legitimierte damit koloniale Interessen.<sup>500</sup> „Geraume Zeit bevor die Unermesslichkeit des Meeres im 18. Jahrhundert eine Grundlage für ästhetische Vorstellungen vom Erhabenen bot“, so Sekula, „liess sie also eine Doktrin des Freihandels entstehen. Der panoramische maritime Raum in der holländischen Malerei ist in diesem vorromantischen Sinne implizit »offen«: offen für den Handel, ein Netz, das über eine besitzbringende, jedoch in ihrer idealisierten Totalität nicht auf Besitz reduzierbare Welt ausgeworfen wird. Als die Protoromantik später mit diesem nicht zur Ware verdinglichbaren Übermass konfrontiert wird, transformiert sie ihn ins Erhabene und legt ihn zu Anfang als Gottesbeweis aus; naturalisiert und psychologisiert wird die Kategorie erst später.“<sup>501</sup> Das Schiff, das das Land aus den Augen verliert und „sich im Zentrum seines eigenen Panoramas bewegt“<sup>502</sup>, wird zum spätromantischen Sinnbild einer ins Elegische gewendeten Befindlichkeit, in der die Einsamkeit gesucht wird, um nicht im Grenzenlosen des Imperialismus unterzugehen. „Dass Engels mit dem Fatalismus dieser aufkommenden Fabel von der Isolierung auf See brechen und vom Deck des Schiffes auf die Strassen der Stadt im Zentrum des Weltkreises der Macht treten kann, war ein Mass für seine Radikalität.“<sup>503</sup>

Der kunsthistorische Exkurs leitet über zur Aktualisierung des maritimen Panoramas unter den Bedingungen der Globalisierung. „[W]elche Argumente könnten eineinhalb Jahrhunderte, nachdem Engels dem Hafen den Rücken zukehrte, für den Totalitätsanspruch der klassischen maritimen Ansicht angeführt werden? Wieso sollte heute jemand so einfältig sein zu behaupten, die Weltwirtschaft könne sinnvollerweise vom Deck eines Schiffes aus betrachtet

<sup>499</sup> Sekula 2002b/1, S. 43.

<sup>500</sup> Sekula 2002b/1, S. 43.

<sup>501</sup> Sekula 2002b/1, S. 44.

<sup>502</sup> Sekula 2002b/1, S. 48.

<sup>503</sup> Sekula 2002b/1, S. 48.

werden? Setzt sich überdies nicht der, der ein Interesse an der Marinemalerei zeigt, dem Vorwurf der Antiquiertheit und des Antimodernismus aus? Und laufe ich schliesslich nicht zusätzlich Gefahr, des »naiven Realismus« oder Reflexionismus beschuldigt zu werden, wenn ich diese drei Fragen zusammen aufwerfe?<sup>504</sup>

Sekula lässt den Fragen eine ausführliche Analyse der aktuellen Tendenzen im internationalen Schiffs-Frachtverkehr und des globalen Welthandels sowie die Geschichte der maritimen Repräsentation bis in die jüngste Gegenwart folgen. Im Unterschied zu der Zeit, als Engels seine Untersuchungen schrieb, gibt es ein einziges Zentrum des Welthandels, wie es London augenfällig darstellte, nicht mehr – eher ein „fluktuierendes Verbindungsnetz zwischen Grossstadregionen und ausbeutbaren Peripherien.“<sup>505</sup> Nicht nur Waren fluktuieren, auch die Produktion: Dies setzt einen effektiven Frachtverkehr voraus, zu Lande und zu Wasser. „Die entscheidende technische Innovation in diesem Zusammenhang ist die Containerisierung des Frachtverkehrs. [...] [Sie] ermöglicht es Industrien, die in früheren Jahren an die Zentren gebunden waren, auf ihrer Suche nach billigen Arbeitskräften unstet und nomadisch zu werden.“<sup>506</sup> Containerisierung bedeutet Standardisierung, Angleichung aller Verkehrssysteme, Verstetigung des Flusses; Kostensenkung im Transportsektor und Ausflagging in so genannte billige Handelsflaggen, unter denen Sicherheitsstandards und Steuerabgaben unterlaufen werden konnten; schliesslich Anwerbung von Seeleuten zu Niedrigstlöhnen dort, wo die Tarifhoheit der entwickelten Länder endete. Der internationale Frachtverkehr setzte die Standards, die jetzt auf fast allen Wirtschaftssektoren gelten. Und dies umso wirkungsvoller, als die Schifffahrt gewissermassen unsichtbar wurde. Es gibt – anders als im 17. Jahrhundert der holländischen Marinemalerei – keine Bildrhetorik des maritimen Handels mehr. Luftverkehr und elektronische Datenvermittlung bestimmen so sehr die kommerzielle Metaphorik, dass nahezu unvorstellbar geworden ist, die massenhaften Materialströme der globalen Wirtschaft würden anders als per Luftfracht bewegt werden. „Oft kann ich“, so Sekula, „die Ignoranz mancher Intellektueller in diesem Zusammenhang kaum fassen: Häufig ist die selbstgefällige begriffliche Verherrlichung der »Information« von absonderlichen irrigen Überzeugungen begleitet: Dazu gehört die weitverbreitet quasi-anthropomorphologische Vorstellung, dass in Analogie zum Personenverkehr auch der grösste Teil des weltweiten Fachtverkehrs auf dem Luftwege erfolgt. Diese Vorstellung ist ein Beispiel für den Scheuklappennarzismus des Informationsspezialisten: ein »Materialismus«, der

<sup>504</sup> Sekula 2002b/1, S. 48.

<sup>505</sup> Sekula 2002b/1, S. 48.

<sup>506</sup> Sekula 2002b/1, S. 49.

über »den Körper« nicht hinausreicht.<sup>507</sup> Die Materialströme „bleiben etwas Widerspenstiges. Der Beschleunigung sind Grenzen gesetzt: Aufgrund der Hydrodynamik von Grossraumschiffen und der Leistungskapazität von Dieselmotoren ist die Geschwindigkeit der Frachtschiffe heute kaum grösser als im ersten Viertel unseres Jahrhunderts [gemeint das 20. Jh. / M.D]. Noch immer braucht man ungefähr acht Tage, um den Atlantik zu überqueren, und für eine Pazifiküberquerung ungefähr zwölf. Eine Gesellschaft beschleunigter Ströme ist in gewissen entscheidenden Aspekten auch eine Gesellschaft der bewusst langsamen Fortbewegung.“<sup>508</sup> Geradezu eine „glaziale Bedächtigkeit“ legen die „tiefsten Tiefen“ der kapitalistischen Arbeitsmärkte an den Tag: Es dauert Monate, bis menschliches Schmuggelgut auf den Schleichwegen des Meeres ihr Ziel, Nordamerika und Europa, erreicht. Hier stellen die Arbeitsmärkte „eine geizige Geduld zur Schau.“<sup>509</sup>

Die Leugnung und Verdrängung des materiellen Charakters der Produktion im Informationszeitalter indiziert auch, so könnte man ergänzen, den Verlust an materialistischer, pragmatischer Weltsicht, indiziert den Schwenk hin zu der neoidealistischen, ja, neometaphysischen Phantasie einer virtuellen Welt, deren periodische *Groundings* den ebenso periodischen Zusammenbrüchen des Kreislaufs einer vermeintlich ebenfalls virtuellen Kapitalverwertung folgen.

Die Moderne hat, so Sekula, „die erbauliche Einheit des klassischen maritimen Panoramas“ aufgelöst.<sup>510</sup> Der kulturelle Reflex des 19. und 20. Jahrhundert nimmt, wie in Prousts Suche nach der verlorenen Zeit, das Küstenpanorama nur noch als „tausend metaphorische Fragmente“<sup>511</sup> wahr. Sodann durchbricht in einer

<sup>507</sup> Sekula 2002b/1, S. 50.

<sup>508</sup> Sekula 2002b/1, S. 50.

<sup>509</sup> Sekula 2002b/1, S. 50,51.

<sup>510</sup> Sekula, Allan, Die trostlose Wissenschaft Teil 2, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Düsseldorf 1995), Düsseldorf, 2002 (Sekula 2002b/2), S. 105-138, S. 106.

<sup>511</sup> Sekula 2002b/2, S. 106. Sekula führt Prousts „Im Schatten junger Mädchenblüte“ (1919) an, in welchem Text Proust das Küstenpanorama bei Combray in surrealistisch anmutende Details verwandelt. Er zitiert Proust ausführlich im 1. Teil der „Trostlosen Wissenschaft“: „Ein paar Wochen später war, wenn ich abends heraufkam, die Sonne schon untergegangen. Ähnlich jenem, den ich in Combray über dem Kalvarienberg sah, wenn ich vom Spaziergang zurückkehrte und mich anschickte, vor dem Abendessen in die Küche zu gehen, war es nun ein roter Himmelsstreifen über dem Meer, kompakt und glattgestrichen wie Fleischgelée, und bald darauf war es – über dem schon kalt und blau wie eine Seearbe daliegenden Meer – der Himmel von demselben Rosa wie einer der Lachse, die wir uns alsbald in Rivebelle würden servieren lassen [...]“ Proust, Marcel, „Im Schatten junger Mädchenblüte“, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2, aus d. Franz. übers. von Eva Rechel-Mertens, rev. von Luzius Keller und Sibylla Laemmle, Frankfurt a.M., 1995, S. 30, Sekula 2002b/1, S. 52.

„industrialisierten Version der Byronschen Romantik“<sup>512</sup> das Unterwassertauchen, die „panoramische Oberfläche“<sup>513</sup>. „Die Nahaufnahme der Unterwasserkamera tritt an die Stelle des schweifenden Blicks des Spaziergängers auf der Strandpromenade.“<sup>514</sup> An die Stelle des Panoramas tritt das Detail. „Diese Details zirkulieren im generalisierten Konsumtionsstrom, können in jedem beliebigen Kontext aktiviert werden. Das Meer ist gleichzeitig überall und nirgendwo, aber nur in abfüllbaren Mengen.“<sup>515</sup> Nur in Ausnahmefällen, unter den Bedingungen von Krieg, Massenflucht und Umweltkatastrophen, „kann die Repräsentationsfläche [...] bersten, und das Meer überschreitet wieder die Grenzen, die ihm von einer entradikalisierten und stereotypen Romantik auferlegt wurden.“<sup>516</sup>

Der Wechsel vom panoramischen zum detailistischen Paradigma wurde zuerst vom Militär (der Marine) vollzogen. „In den klassischen Seeschlachtgemälden konnte die Position der Schiffe – vor dem Wind oder gegen den Wind – einen entscheidenden Hinweis für einen taktischen Vorteil oder Nachteil, für eine Angriffs- oder Verteidigungsstellung liefern. Der Schauplatz der Flottenbewegungen und Kampfhandlungen konnte visuell ausgezeichnet dargestellt und vom verständigen Betrachter gedeutet werden. Mit Kohlen befeuerte Dampfkessel, Torpedos und Ferngeschütze führten eine neue Abstraktheit in den maritimen Kampfraum ein. Abstrakt gemessene Entfernungen – von den Kohlestationen, von einem Geschütz zum anderen – waren jetzt von grösserer Bedeutung als die plötzlichen ortsgebundenen Launen des Windes.“<sup>517</sup>

<sup>512</sup> Sekula 2002b/2, S. 106.

<sup>513</sup> Sekula 2002b/2, S. 106.

<sup>514</sup> Sekula 2002b/2, S. 107.

<sup>515</sup> Sekula 2002b/2, S. 107.

<sup>516</sup> Sekula 2002b/2, S. 107. „Die Ambivalenz“, so Sekula, „die die Merkmale des klassischen und romantischen Seestücks gleichzeitig schrumpfen und wuchern lässt, ist [...] zu einem alltäglichen unbewussten Grundelement der Journalistenprosa geworden. Ein Reporter der *New York Times* schrieb in einer Artikelserie über den an der felsigen Küste der Shetlandinseln auseinander brechenden Öltanker *Braer*: »Die letzten Stunden der *Braer* schlugen in der Dunkelheit der Nacht, vor der Kulisse fast schon urzeitlicher Naturgewalten, als eine 90 Meter hohe Brandung und Stürme, die eine Geschwindigkeit von bis zu 95 Meilen pro Stunde erreichten, den sich biegenden Decksaufbau zerschmetterten. Unaufhörlich erleuchteten Blitze die dunkle Klippe und die wilde See.« [Schmidt, William E., „*Tanker in Shetlands Breaks Apart, Losing All Oil*“, *New York Times*, 13. Januar 1993, S.C. 17.] Zwei Tage zuvor jedoch wird die Szenerie mit einem beinahe Proustschen Sinn für die Banalität kulinarischer Metaphern beschrieben: »Schlimmstenfalls wirbeln cappuccinofarbene Schaumflecken an der Küste vorbei, die die Strände und Felsen kaum beschmutzen.« [Schmidt, William E., „*The Afflicted Shetland Islands Pray, of Themselves and for the Beasts*“, *New York Times*, 11. Januar 1993, S. A 7.]“, Sekula 2002b/1, S. 53.

<sup>517</sup> Sekula 2002b/2, S. 107. Um einen visuellen Eindruck von der Gestaltung des 2. Teils von „Die trostlose Wissenschaft“ zu bekommen, siehe Abb. 19.

Der Neigungsmesser auf dem linken der beiden hier abgebildeten Fotos kann als ein detaillistisches Pendant zur panoramischen Interpretation des Meer-Himmel-Schiffs-Komplexes gelesen werden (die Krängung des Frachters gegen den Horizont hat ihr Pendant in der Verschiebung der Libelle im Neigungsmesser auf dem linken Bild).

### *III.1.3.c Darstellung von „Arbeit“*

Erst wenn die ideologische oder semiotische Dimension der zu Zeichen geronnenen Objekte der Schifffahrt bis zu einem gewissen Grad verstanden ist, können weitere Fragen an die Fotos gestellt werden. Wo sind eigentlich die Bootsleute? Und: Warum wird alles in Containern transportiert? Die Fragen verlangen nach Beschäftigung mit weiteren Kontexten und Dokumenten. In der 18-teiligen Serie „Überfahrt“ handeln alle von der Arbeit, aber von *menschlicher Arbeitskraft* nur acht. Und auch hier ist es so, dass bis auf eine Zweiersequenz keines der Fotos das Bedürfnis bedient, etwas über Arbeitsabläufe auf Containerschiffen zu erfahren. Zumeist sind die Arbeitskräfte abwesend – sei es, dass ein verdreckter Schutzanzug oder eine Silhouette indirekt die Anwesenheit von Arbeitern bestätigen, sei es, dass persönliche Gegenstände auf sie verweisen, sei es, dass sie in anderen Funktionen als denen der Arbeit auf dem Schiff fotografiert werden. Foto Nr. 37 (Abb. 15) zeigt auf der linken Seite einer Doppelseite der Buchversion von „Seemannsgarn“ den „Ohrenschutz eines Maschinenraumwischers“. Mit Klebebuchstaben hat der Wischer den Text: „I cannot be fired – Slaves are sold“ darauf angebracht. Nr. 38 (Abb. 16) auf der rechten Seite zeigt „eine der Fernsehserie *Star Trek* (»Raumschiff Enterprise«) nachgebildete Figur auf der Schaltkonsole des Maschinenraums“ (Bildlegende) – einen Keulen schwingenden Krieger.

Die Details erfüllen hier die Funktion eines Metonyms oder einer Synekdoche, rhetorischer Figuren, die einen spezifischen narrativen Charakter der Zweiersequenz betonen. Die fotografische Abbildung von Arbeitenden im Kontext kapitalistischer, industrieller Produktion hat wenig mehr Möglichkeiten, als das Funktionieren der Arbeitskraft zu dokumentieren. Sie bedarf der Rhetorik uneigentlichen Sprechens oder Zeigens, um mehr als eine Dimension – disziplinierte Bewegungsabläufe mit Bezug auf Arbeitsabläufe – zum Ausdruck zu bringen. Eine Methode ist die metaphorische Verwendung von Details und ihre sequenzielle Verknüpfung zu einer Erzählung. Der auf den Ohrenschutz

aufgeklebte Text ist dabei nicht der platte Beleg sklavenähnlicher Arbeitsbedingungen unter Deck des Containerfrachters, ist also nicht einfach *faktizoid* zu lesen; als Spruch einer weltweiten Poesie der Lohnarbeit besitzt er mehr als eine Bedeutungsebene. Er drückt den allgemeinen Protest gegen die Zwänge der Lohnarbeit aus und spricht von der Drohung, in die Arbeitslosigkeit entlassen zu werden, also einem Zustand, der noch schlimmer erscheint, als der, keinen Ausbeuter zu finden. Die Drohung wird in einer ironischen Wendung gebannt in der Unterstellung oder dem Appell (an den Ausbeuter), der faktische Sklavenstatus verbiete doch das Beharren auf den Rechtsgepflogenheiten des Arbeitsmarktes, die das Recht auf Kündigung (beider Seiten) beinhaltet. Darin kommt das Prekäre an der Situation eines Ausgebeuteten zum Ausdruck, der über wenig Möglichkeiten verfügt, um den Status als Lohnabhängiger zu behaupten, oder umgekehrt: Der Spruch gibt indirekt Aufschluss über den mangelnden Zusammenschluss der Arbeitskräfte einer Arbeitsstätte, eines Gewerks gegenüber ihrem Kontraktanden. Wo Gewerkschaften und revolutionäre Zusammenschlüsse der Arbeitskräfte fehlen, kann nur der magische Bann, der Appell an die Mächtigen (oder an den Mächtigsten) helfen. Diese Poesie wird deshalb weniger im Büro eines Gewerkschaftsführers oder im Spint eines Betriebsobmanns zu finden sein. Das Foto verweist auf die Arbeitsbedingungen des Maschinenraumwischers genauer, als es die Dokumentation der Arbeiten könnte, die er verrichten muss, selbst wenn der/die Dokumentierende gewillt wäre, das fotografische Dokument in einen ausführlichen, nicht bild-gestützten Kontext zu stellen. Es zeigt als Fragment aber auch die Grenzen der dokumentarischen Fotografie, verfährt also negativ, als Negation der Repräsentation. Das vermeidet den einführenden, emphatischen Umgang mit Bildern und fördert stattdessen den kritischen Blick.

Nicht zuletzt konterkariert die Präsentation des Fragments, das einen Arbeiter der modernen Industrie repräsentiert, jene Arbeiterdarstellungen, die zwar seit langem über keinerlei Reputation mehr verfügen, bis heute jedoch nicht aufgearbeitet und kritisch aufgehoben wurden: die Bilder des sozialistischen (und parallel des kapitalistischen Realismus) der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Ein ausführlicher Exkurs verbietet sich an dieser Stelle, nur soviel: In dem hier schon öfter zitierten Gespräch zwischen Buchloh und Sekula bringt ersterer das Gespräch auf den sowjetischen Kontext des 1930er-Jahre-Realismus mit den Worten, dort sei die „Rückkehr zum Einzelbild bei gleichzeitiger Pikturalisierung“ zu besichtigen. Und weiter: „Die Heroisierung der Arbeit mobilisierte sämtliche malerische Traditionen, die früher zur Feier des Körpers eingesetzt wurden. Der sozialistische Realismus illuminiert und monumentalisiert den Körper, um seine Folterung in den



physischen Arbeitsprozessen zu verbergen.“<sup>518</sup> Daraufhin Sekula:

„Was der sozialistische Realismus natürlich verbergen musste, war die brutale Disziplinierung des Arbeitssystems und der Skandal der Mehrwertschöpfung durch die Staatsbürokratie einer Gesellschaft, die behauptete, Ausbeutung und Klassenverhältnisse abgeschafft zu haben. Auf der kapitalistischen Seite war der Skandal schlicht der Skandal der Ausbeutung, bemäntelt durch die – liberalen oder faschistisch-korporatistischen – Kategorien der individuellen Chance bzw. des Gemeinschaftsinteresses. Der sozialistische Realismus wie die liberal-kapitalistische Sozialdokumentation haben miteinander gemein, dass sie uns Arbeit in ihrer *Positivität* zeigen. Sie haben naturgemäss keinen Begriff von der *Kontingenz* der Arbeit, also davon, dass Arbeit stets von der Abwesenheit von Arbeit überschattet wird, »von Arbeit in ihrer Negativform«, dem Albtraum der Arbeitslosigkeit auf der einen und dem utopischen Traum echter Arbeitsfreiheit auf der anderen Seite [...] Der Zwang zu arbeiten kann vom Körper ebenso leicht abgezogen werden, wie er ihm hinzugefügt werden kann, auch wenn er im Körper des Arbeitslosen als Residuum weiterwirkt. Dem Körper eignet kein Wesen, das ihn organisch zu Ehrenbezeugungen gegenüber der Arbeit als einer positiven ontologischen Bedingung veranlassen würde.“<sup>519</sup>

Sekula endet mit der Schlussfolgerung, die er theoretisch und praktisch aus der Beschäftigung mit der Darstellung von Arbeit in der Geschichte der Moderne gezogen hatte: „Ich habe also immer versucht, mich dem Thema Arbeit aus dieser »negativen« oder dialektischen Perspektive zu nähern: als von Nicht-Arbeit überschatteter Arbeit. Und das reicht bis zu den Ursprüngen der Fotografie zurück.“<sup>520</sup>

Mit der Poesie auf dem Hörschutz korrespondiert die ikonische Poesie des Fotos auf der rechten Seite. Auch die Star Trek-Figur erzählt vom Urheber ihrer Situierung am Arbeitsplatz, möglicherweise einer „gefragteren“ Arbeitskraft, deren Problem nicht so sehr ist, jederzeit gefeuert werden zu können. Einer Arbeitskraft, die in der betrieblichen Hierarchie um einiges höher anzusiedeln wäre. Die Figur eines modernen Mythos repräsentiert – jenseits ihrer konkreten Rolle in der Star-Trek-Story – nicht die Ohnmacht eines modernen Sklaven, sondern die Phantasien eines, der zwischen Teilhabe an Macht und Meuterei schwankt. Körperbau und

---

<sup>518</sup> Sekula 2003a, S. 51.

<sup>519</sup> Sekula 2003a, S. 51, 52.

<sup>520</sup> Sekula 2003a, S. 52.

Ausrüstung verorten den Krieger epochenübergreifend zwischen mythischem Rittertum, Industrialismus und den postindustriellen Cyberphantasien von der willkürlichen Veränderbarkeit des menschlichen Leibes. Die Arbeitskräfte – das ist eine Aussage dieses Dokuments – sind nicht nur personifizierte Funktionen der kapitalistischen Produktionsweise, sondern gesellschaftliche und geschichtliche Wesen, die an der Zeichenproduktion ihrer Welt und mithilfe der dadurch erzeugten Mythen am allgemeinen Kampf um Macht teilnehmen – einem Kampf, der in mehr als einer Hinsicht ambivalent ist.

Auf eine andere Weise wird das Bild des Arbeiters, das sowohl der sozialistische Realismus als auch der 'liberale Dokumentarismus' überliefert, in den beiden Abbildungen 39 und 40 der Serie „Überfahrt“ (Abb. 17,18) enttäuscht. Die Ikone des Seemanns, für deren Generierung nie die auf See Arbeitenden verantwortlich waren, wird hier so weit dekonstruiert, dass der gegenteilige Effekt einzutreten droht: Der Arbeiter erscheint als zwergenhaftes, kindliches Subjekt mit verdrecktem Hosenboden – wenn nicht bei näherer Betrachtung und durch die Abbildungslegende deutlich würde, dass hier einer eine Maschinerie beherrscht bzw. beherrschen muss, die ein Vieltausendfaches seiner Grösse und seines Gewichts ausmacht: „Ein Bootsmann steuert die vordere Winde. Vertäuung am ECT/Sea-Land Terminal. Maasvlakte, Hafen von Rotterdam.“ Die Erscheinung des Bootsmanns, der nicht einmal in Arbeitskleidung, sondern in einem ausrangierten und verschmutzten Jogginganzug operiert, wendet sich gegen die Überdeterminierung des Bildes vom Seemann als eines Heros in blütenweisser Ausgehuniform, das immer noch die allgemeine Phantasie dominiert; stattdessen vermittelt sie den Eindruck eines funktionalen Arbeitslebens, in dem romantische Vorstellungen eines stilvollen Lebens fehl am Platze sind; sie vermittelt im Kontrast der armseligen Erscheinung des Bootsmanns zu seiner titanenhaften Tätigkeit jedoch zugleich, dass es die auf der untersten Stufe der gesellschaftlichen Hierarchie Stehenden sind, die die Produktion der Gesellschaft, ihre Maschinerie beherrschen. Die Reportagefotografie Sekulas zeigt kurz gesagt beiderlei: Die Beherrschung der Produktion durch die Arbeitenden und zugleich die Degradierung der Produzenten zu Arbeitenden im Sinne der Grimmschen Definition.<sup>521</sup>

Mit den Worten Buchlohs wendet sich Sekulas Modell eines kritischen Realismus „gleichermaßen gegen die privilegierte Rolle des strukturalistisch-semiotischen Modells, wie er auch die traditionellen Modelle eines mechanistischen

---

<sup>521</sup> Siehe Teil 1, Kap. II.1.4.a

marxistischen Realismus in der ästhetischen Produktion in Frage stellt,<sup>522</sup> wendet sich gleichermassen gegen „eine bloss affirmative Kritik des Simulacrums und des Zeichentauscherts, wie er sich gegen die Ausschliesslichkeit einer psychoanalytischen Theoretisierung des Subjekts verwahrt“<sup>523</sup>, die, so könnte man hinzufügen, nur das Gegenstück einer abstrakten, mechanischen Darstellung von Arbeit wäre. Die Interpretation der beiden letzterwähnten Fotos verdeutlicht Sekulas Intention, seine Arbeiten „von innen aus Lebenssituationen heraus zu konstruieren [...]“.<sup>524</sup> Situationen, so fährt Sekula fort, „in denen es entweder einen offenen oder einen aktiven Konflikt von Interessen und Darstellungen gab.“ Und weiter: „Wenn ich irgendein Interesse an einem künstlichen und konstruierten Dialog hatte, so nur insofern dieser zum Bestandteil der Suche nach einem spezifischen Realismus wurde, nicht bloss ein Realismus der Erscheinungen oder der gesellschaftlichen Fakten, sondern der Realismus einer alltäglichen Erfahrung, die sich gegen die Herrschaft des fortgeschrittenen Kapitalismus zur Wehr setzt. Dieses wäre ein Realismus, der den traditionellen Realismus gegen den Strich bürsten würde. Gegen jenes fotoessayistische Versprechen, das »Leben« mit der Kamera einzufangen, versuchte ich aus dem Inneren einer Welt heraus zu arbeiten, die immer schon zu Zeichen geronnen ist.“<sup>525</sup>

Eingebettet in Untersuchungen zum internationalen Frachthandel, der (Wieder-)Entdeckung der materiellen Schwere des ökonomischen Stoffwechsels, der Wiederentdeckung der arbeitenden Klassen, die den Stoffwechsel bewerkstelligen und einer Natur, die den menschlichen Stoffwechsel noch immer als Episode in der Erdgeschichte erscheinen lassen, wird das postmoderne Eigenleben medialer Simulacren des Materiellen auf das Mass eines Überbauphänomens zurückbuchstabiert: „Ich widerspreche hier der weitverbreiteten Ansicht, der Computer und die Telekommunikation seien die einzigen Motoren der dritten industriellen Revolution. Tatsächlich rede ich der anhaltenden Bedeutung des maritimen Raums das Wort, um der überzogenen Bedeutung zu begegnen, die dem »Cyberspace«, diesem weitgehend metaphysischen Konstrukt und dem daraus folgenden Mythos vom Sofortkontakt zwischen weit voneinander entfernten Räumen beigemessen wird.“<sup>526</sup>

<sup>522</sup> Buchloh 2002, S. 192.

<sup>523</sup> Buchloh 2002, S. 192.

<sup>524</sup> Sekula, Allan, *Photography against the Grain. Essays and Photoworks*, hg. von Benjamin H.D. Buchloh, Halifax, Nova Scotia, 1984, S. X, zit. nach Buchloh 2002, S. 192.

<sup>525</sup> Zit. nach Buchloh 2002, S. 192.

<sup>526</sup> Sekula 2002b/1, S. 50.

### III.1.4 Die Frage nach dem Kunstcharakter

#### III.1.4.a Abgrenzung von künstlerischer Fotografie

Am Ende der Interpretation und der ausführlicheren Verweise Sekulas sollte nun deutlich geworden sein, wie mit den hier angeführten Fotos aus der Serie „Überfahrt“ umgegangen werden muss. Sekulas Fotografien, für sich genommen, erscheinen als Manifestationen eines naiven bis nichts sagenden Realismus. Ihre Verurteilung als Ablichtung von Banalitäten erweist sich als voreilig, wenn man es versteht, sie im Lichte von Sekulas Erläuterungen und Untersuchungen zu lesen. Als Ergebnis dieser Kontextualisierung erscheinen sie als verweisfähige Indizes und aufschlussreiche Bildzeichen gesellschaftlicher Realitäten. Sekula überlässt den Kontext der Abbildungen nicht der spekulativen Phantasie einer sich im Selbstverweis drehenden Kunstkritik, die von der Referenz *aller* Bildzeichen auf die gesellschaftliche Produktion des Lebens immer noch viel zu wenig wissen will, ja, in der Isolierung des Bildes aus dem Gewebe der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen erst die Voraussetzungen der metaphysischen Sublimation schafft, die den Kern des modernen Bildverständnisses ausmacht.

Die Insistenz auf „Kontextabhängigkeit“ erforderte insbesondere die Abgrenzung sozialer Dokumentationspraktiken von künstlerischer Fotografie und den gebräuchlichen kunsthistorischen Interpretationsverfahren. Die Differenz von Dokumentar- und künstlerischer Fotografie liess sich nicht auf eine stilistische reduzieren. Unter Berufung auf einen zwischen den Weltkriegen ausgefochtenen Streit um die Richtung der Fotografie in den USA führt Sekula aus: „Diese Rückführung von Differenzen zwischen divergierenden diskursiven Kontexten auf Differenzen innerhalb eines einzigen einheitlichen kunsthistorischen Kontexts erklärte jegliche Aufmerksamkeit für die Kluft zwischen der Welt von *Survey Graphic* und dem nationalen Komitee für Kinderarbeit, für die Hine arbeitete, und jener von *Camera Work*, über die Stieglitz präsidierte, für null und nichtig.“<sup>527</sup> Bandbreite und Vielfalt fotografischer Praktiken „erforderten also eine komplexere Bedeutungsmaschinerie als die, welche die Kunstgeschichte zu bieten hatte, die lediglich die guten von den schlechten Bildern zu scheiden vermochte. [...] Die dringlichste Aufgabe war die Wiedereinführung der unterdrückten sozialen Dimension.“<sup>528</sup> Wie mithilfe fotografischer *Dokumentation* das komplexe Geflecht sozialer Beziehungen, das sich auch in der geringsten Geste und in dem geringsten

<sup>527</sup> Sekula 2003a, S. 27.

<sup>528</sup> Sekula 2003a, S. 27,28.

Artefakt „zeigt“, repräsentiert werden kann, wie mithilfe der Fotografie die Aufklärung der gesellschaftlichen Verfasstheit in Reichweite gerät, ist die zentrale Frage, der Sekula in seinen Forschungsarbeiten nachgeht.

Dabei war der Gefahr auszuweichen, „künstlerisch“ zu werden. Wenn dokumentarische Fotografie beansprucht, Kunst zu werden, „torkelt das hermeneutische Pendel von der objektiven zur gegenüberliegenden subjektiven Seite. Der Positivismus weicht subjektiver Metaphysik, Technizität weicht der Autorenschaft. [...] Dokumentarfotografie wird als Kunst betrachtet, wenn sie ihre Referenz zur Welt transzendiert, wenn die Arbeit in erster Linie als Akt künstlerischen Selbstausdrucks verstanden werden kann. Die referenzielle Funktion kollabiert, um Roman Jakobsons Kategorien aufzugreifen, in der expressiven. Ein Autorenkult bemächtigt sich des Bildes, löst es aus seinen gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen und erhebt es über die Masse der niedrigen weltlichen Gebrauchsformen gewöhnlicher Fotografie.“<sup>529</sup> Der „[p]rofund[e] gesellschaftliche[n] Einsicht“ auf der Seite der Dokumentarfotografie steht der „raffinierte Solipsismus“<sup>530</sup> der Künstlerfotografie gegenüber.

„Im Zentrum dieser fetischistischen Kultivierung und Förderung der Humanität des Künstlers liegt eine gewisse Verachtung der »gewöhnlichen« Humanität derer, die fotografiert wurden. Sie werden zu »anderen«, exotischen Geschöpfen, zu Objekten der Kontemplation. Vielleicht wäre das nicht so suspekt, wenn unter professionellen Dokumentaristen nicht die Tendenz vorherrsche, die Kamera nach unten zu richten, auf diejenigen ohne Macht und Ansehen. (Die Kehrseite davon ist der Prominenten-Kult, das organisierte Erzeugen von Neid beim Massenpublikum). Die intimste menschliche Beziehung, die diese Mystifikation erträgt, ist jenes spezifische gesellschaftliche Engagement, das in einem Bild endet; die Verhandlungen zwischen Fotograf und Objekt beim Herstellen eines Portraits, die Verführung, die Nötigung, die Kollaboration und das Klauen. Doch wenn wir unseren Blickwinkel erweitern, sehen wir, dass im Märchen vom Fotografen als Künstler auch die umfassende institutionelle Politik der elitären und »populären« Kultur verschleiert wird.“<sup>531</sup>

---

<sup>529</sup> Sekula 2000, S. 127.

<sup>530</sup> Sekula 2000, S. 127.

<sup>531</sup> Sekula 2000, S. 127, 128.

### *III.1.4.b Schwierigkeiten der Rezeption*

Einem Publikum, das in den 1980er Jahren dazu erzogen worden war, Dokumentarfotografie in Galerien als „Kunst“ zu lesen, waren Sekulas Dokumentationen unverständlich. Sie wurden vom geläufigen Galerie-Publikum weitgehend ignoriert. International bekannt und anerkannt wurde Sekula erst durch die Documenta 11. In statistischem Sinn vielleicht nicht repräsentativ, doch umso symptomatischer ist die Reaktion eines Documenta-Besuchers auf die Fotografien der „Fish Story“, die dem Autor kolportiert wurde, wonach es sich hierbei um Arbeiten auf dem Niveau von Fotografie-Volkshochschulkursen handele. Offensichtlich ist ein neues „Rezeptionsverhalten“ erforderlich, nicht nur, um die Arbeiten von Sekula zu verstehen, sondern um ein revidiertes Kunstbewusstsein zu produzieren, das von der Selbstbezüglichkeit der Kunst-Moderne Abschied nimmt. „[L]iegt denn der Schlüssel zur Lesbarkeit eines Werks“, so fragt Sekula, „in der Klarheit und Präzision, mit der es seine Filiation mit der Moderne demonstriert? [...] Wenn wir ein Gegenmodell des Lebens, die soziale Sprache heranziehen, dann bewegt sich das Werk in die Welt hinaus und wird von Betrachtern aufgegriffen, für die Fragen der Filiation und des diskursiven Kontexts wichtig sein können oder auch nicht, mehr oder weniger im Sinne des Tabula-rasa-Modells von Jacques Rancières »unwissenden Schulmeister« [!]. Die so entstehende Lektüre, so vorläufig und unvollständig sie auch sein mag, muss in ihren konkreten Erkenntnissen einer ausgefilterten modernistischen Erklärung der Herkunft nicht kategorial unterlegen sein.“<sup>532</sup> Sekula nimmt dezidiert Abstand von der allgemeinen, zum Zwang gewordenen Einpassung einzelner Werke, Werkkomplexe, Arbeiten, Projekte in den diskursiven Rahmen der Kunst-Moderne oder, wie er es nennt, des Modernismus und beruft sich auf ein alternatives Konzept, eines, dessen Umrisse und dessen Kern erst noch im wissenschaftlichen Rahmen der Kunstgeschichte zu eruieren ist:

„Wenn wir die Unlesbarkeit [...] logisch konsequent zu Ende denken, müssen wir uns einen »kultivierten« Betrachter (mehr oder minder die Negativumkehrung des »impliziten Lesers« der Rezeptionstheorie) vorstellen, der unfähig ist, die Entfaltung einer fotografischen Sequenz als quasifilmische Erzählung zu verstehen, oder unempfänglich dafür ist und nur nach »guten« oder »schlechten« Einzelbildern Ausschau hält. Wir müssen uns auch eine Unfähigkeit vorstellen, die Texte als Teil der Arbeit und nicht als eine äusserliche »didaktische« oder selbstlegitimierende Ergänzung begreifen. Und wir müssen uns einen Betrachter vorstellen, der

<sup>532</sup> Sekula 2003a, S. 37,38.

gegenüber Erzählungen und Anekdoten (d.h. »lebendiger Rede«) so feindselig eingestellt oder abgestumpft ist, dass die dialogische Struktur der Arbeit für ihn unerkennbar bleibt. Wir müssen uns, mit anderen Worten, jemanden vorstellen, der einen semiotischen Umgang mit Sprache nicht nur erkennt, wenn er mit lexikalischen Listen oder einzelnen philosophischen Propositionen konfrontiert wird. Und schliesslich müssen wir uns einen modernistischen Betrachter vorstellen, für den der gesamte Bereich des Alltags und des Familiären – der Filiation im eigentlichen Wortsinn – tabu ist.“<sup>533</sup>

### III.1.4.b „Allgemeinverständlichkeit“

Gefordert ist mit anderen Worten die Akzeptanz der Allgemeinverständlichkeit von Arbeiten wie die von Sekula. Die aber wird als – paradoxerweise – spezifische Variante eines noch allgemeineren Begriffs der „Rezeption“, der Kommunikation gesellschaftlicher Praxis, hier nicht weiter aufgeschlüsselt. Möglicherweise besteht diese Aufschlüsselung aus einer Verkettung von Negationen: „Lediglich in den selbstgefälligen Kreisen der Kunstwelt ist es möglich, die Komplexität und Variabilität von Bedeutungsstrukturen in wirklich dokumentarischen Arbeiten kurzerhand vom Tisch zu wischen und auch noch anzunehmen, die impliziten Betrachter solcher Arbeiten seien per definitionem »naive Realisten«, die bloss den manifesten Inhalt sehen. Meine Position dazu ist, dass ein Film von Frederick Wiseman, *Public Housing* zum Beispiel, strukturell ebenso komplex ist wie jeder Film von Godard.“<sup>534</sup> Weiter unten heisst es zu diesem Film:

„Die Brillanz dieses Films besteht, wie mein Freund und Kollege, der Filmemacher Billy Woodberry, festgestellt hat, in der Art, wie er das Überleben althergebrachter Netzwerke gegenseitiger Selbsthilfe und sozialer Dienste in einer verarmten afroamerikanischen Community im Gefolge des »aufgekündigten Sozialvertrags« zeigt. Seiner Ansicht nach widerlegt der Film tatsächlich empirisch die neoliberale Vorstellung, die Wohlfahrt hätte eine Kultur der Abhängigkeit und Passivität hervorgebracht. Darüber hinaus hat die Kündigung der Sozialverträge die Diskurse sozialer Beschreibung und Analyse selbst diskreditiert – man denke nur an den traurigen Niedergang der soziologischen Forschung an amerikanischen Universitäten seit der Reagan-Ära. Es geht also darum, zu erkennen, dass die Schaffung dieser diskursiven »No-Go-Zonen« selbst

<sup>533</sup> Sekula 2003a, S. 38.

<sup>534</sup> Sekula 2003a, S. 40.

zutiefst ideologisch ist, und darauf zu bestehen, die Grenze dieser einstmals vitalen, aber heute verbotenen und »ruinierten« Forschungszonen zu überschreiten, vor allem, wenn sie von anderen aufgegeben wurden. Wiseman tut das, aber nicht, indem er eine abstrakte »soziologische Methode« anwendet, sondern indem er als Filmmacher einer ganz präzisen neorealistischen Montagestrategie folgt.<sup>535</sup>

Die Forderung an das Publikum, die Kategorien der Allgemeinverständlichkeit an das Werk Sekulas anzulegen, bedeutet gerade nicht, es einer weniger komplexen Lesart zu unterwerfen. Im Gegenteil geht es darum, die Komplexität des Allgemeinverständlichen zu allererst zu erkennen und anzuerkennen. Die etymologische Dimension des Begriffs deutet es schon an: Der allgemeine Verstand, nicht zu verwechseln mit dem tendenziösen „gesunden Menschenverstand“ oder dem statistisch ermittelten Konsens, steht im Gegensatz zur Reduziertheit des spezifischen, des fachlichen Verstandes. Letzterer ist in ersterem aufgehoben. Gefordert ist gerade, die Enge des fachspezifischen, des ausdifferenzierten Erkenntnisinteresses zu überwinden. Die Forderung richtet sich an ‘jedermann’, insofern es gerade eines Zusammenspiels vieler gesellschaftlicher Positionen bedarf, nicht nur in ihrer Summe, sondern in ihrer gegenseitigen Bezogenheit. Abstrakt formuliert: Der allgemeine Verstand ist die Erscheinungsform des Bewusstseins von der *Einheit* der Produktivkräfte, nicht aber ihrer *Eindimensionalität*. Als Reflex der Gesamtheit der Produktivkräfte ist das Allgemeinverständliche nicht etwas, das bereits zur Gänze bestünde und an das lediglich appelliert werden müsste. Die Forderung richtet sich, um es auf eine andere Weise zu verdeutlichen, nicht an ‘den einfachen Mann auf der Strasse’, insofern es sich um ein dreifach beschränktes Glied der Produktivkräfte handelt: um eine einzelne Kategorie im stratischen Geflecht der Produktivkräfte, um eine zufallsbestimmte Grösse derselben als Element einer Masse und um ein geschlechtsspezifisches Partikel der Hardt/Negri’schen *Multitude*. Sie richtet sich natürlich erst recht nicht allein an das modernistisch trainierte Kunstpublikum. „[I]m Allgemeinen ist für mich die Hauptfrage, ob die Bedeutungsstruktur des Werkes nach innen, hin zum Kunstsystem, oder nach aussen, hin zur Welt, strebt.“<sup>536</sup> Das Publikum, das verlangt wird, geht weit über die Dimensionen hinaus, die unter dem Begriff des Publikums figurieren; wie das Allgemeinverständliche muss sich auch das allgemeine „Publikum“, die Allgemeinheit, oder, um es auf den Punkt zu bringen, die Gesamtheit der Produktivkräfte in ihrer ungeteilten Machtfülle erst entwickeln. Sekula fordert

<sup>535</sup> Sekula 2003a, S. 41.

<sup>536</sup> Sekula 2003a, S. 44,45.



1976 etwas vage in einem programmatisch zu verstehenden Text, ein „breiteres Publikum und [...] Überlegungen für konkrete gesellschaftliche Veränderungen.“<sup>537</sup>

Im Hinblick auf „Fish Story“ ist sich Sekula bewusst, „dass die Arbeit dem Publikum Zeit und Anstrengung abverlangte, nicht die Art von Verständnis auf den ersten Blick, das wir mit dem Modell der Werbung verbinden.“<sup>538</sup> Sekula weiter:

„Tatsächlich ist die Arbeit sowohl thematisch als auch strukturell einem langsameren Zeitbegriff verbunden, dem, was der Schweizer Filmmacher Alain Tanner als »Zeit des Meeres« beschrieben hat. So wirkte für mich die Lektion meiner frühen Ausstellung von *Aerospace Folktales* in einem Kunstzentrum in der Nähe der Lockheed-Fabrik oder von *School Is a Factory* in der Galerie eines Community-College in der Idee weiter, dass es eine präzise, ja zwingende Beziehung zwischen der Thematik der Arbeit und der Lebenswelt des Publikums geben sollte. Das bedeutete ganz einfach, dass ich *Fish Story* in Hafenstädten zeigte: Rotterdam, Glasgow, Calais. Im Laufe der Zeit führte das schliesslich zu interessanten politischen Resultaten. Als die Henry Art Galery 1999 *Fish Story* in Seattle zeigte, wurde die Ausstellung von der Gewerkschaft der Westküsten-Dockarbeiter gesponsert, und die im Rahmen der Ausstellung abgehaltenen Diskussionen über die Geschichte der Arbeit und Antworten der Arbeiterklasse auf die Globalisierung haben schliesslich den Boden für die Proteste mitbereitet, die später im Jahr gegen die Welthandelsorganisation stattfanden und bei denen die Dockarbeiter wieder eine zentrale Rolle spielten. Das schien also wie eine Verwirklichung von Walter Benjamins »progressivem« Begriff des Ausstellungswerts.“<sup>539</sup>

Als eine weitere Alternative für den herkömmlichen Ausstellungsbetrieb kann die Aufnahme von „Fish Story“ in den Leseplan der Marxistischen Lese-Gruppe an der Yale University betrachtet werden. „[A]ls einzige Angabe [eines Kunstwerkes / M.D.] unter dem Stichwort Globalisierung. Davor finden sich Literaturangaben zum Materialistischen Feminismus und danach das Buch „Empire“ von Antonio Negri und Michael Hardt [...].“<sup>540</sup> Es handelt sich hier um einen bisher recht seltenen Fall, in dem ein Kunstwerk als Quelle politischer Kritik figuriert. Hier bahnt sich die Verknüpfung ehemals strikt getrennter epistemischer Verfahren an. Die politische Kritik kommt offensichtlich ebenso wenig um Bilder, in denen sich komplexe Sachverhalte zeigen lassen, herum, wie umgekehrt Kunst um die

<sup>537</sup> Sekula 2000, S. 124.

<sup>538</sup> Sekula 2003a, S. 49.

<sup>539</sup> Sekula 2003a, S. 49.

<sup>540</sup> Wulffen 2002, S. 249.

Fähigkeit der Referenzialisierung oder Kontextualisierung der Bilder. Dieser Verbund hat mit akademischer Interdisziplinarität weniger zu tun als mit dem politischen Erfordernis, den Bewegungen des globalisierten Kapitals die Macht der ihm unterworfenen Produktivkräfte entgegenzusetzen. Er vermittelt einen Eindruck davon, wie unter dem Druck der Verhältnisse die alten Differenzierungen des bürgerlichen Zeitalters: Ökonomie, Politik, Kunst, Wissenschaft usw. praktisch aufgehoben werden können.

#### *III.1.4.d Kritik und Abschluss*

Allerdings sind die Formen der Aufhebung, der Entdifferenzierung noch lange nicht gefunden. Sekulas Modell kombiniert die bisher getrennten epistemischen Genres Dokumentarfotografie und sozialgeschichtlicher Essay, ohne ihre Bindung an die differenzierten Zeichenregime (Bild und Text) einschliesslich ihrer Rezeptionsmodi (Lesen, Betrachten/Interpretieren) und die differenzierte Aneignung der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch (bezogen auf gesellschaftliches Handeln: passive) Analyse und praktische Synthese aufheben zu können.

Insofern Arbeiten wie die Sekulas zwar weit über die Moderne als gesellschaftliches Modell und die Kunstmoderne als eine ihr angemessene Institution der Repräsentation hinausweisen, andererseits auf Mittel angewiesen sind, die dem differenzierten epistemischen Apparat der Moderne entliehen sind, bergen sie immer die Gefahr, auf dem halben Wege der Entdifferenzierung, der ja, wie oben ausgeführt, eine komplizierte, lang andauernde *gesellschaftliche* Bewegung voraussetzt, stehen zu bleiben oder gar Tendenzen der Restaurierung der alten Arbeitsteilung zu provozieren. Als Vertreter eines solch restaurativen Umgangs nennt Sekula Viktor Burgin und Jeff Wall, zwei bekannte Exponenten der konzeptuellen Fotografie. Sie teilten zwar ihre Praxis wie Sekula „zwischen dem Schreiben kritischer Texte und der Produktion von Kunstwerken auf, und alle drei hatten [...]zumindest einen Dialog mit dem westlichen Marxismus gemeinsam.“<sup>541</sup> Sekula weiter: „Eines der Erfordernisse für die Lesbarkeit und Wertschätzung sowohl Burgins als auch Walls war stets eine dauernde Wechselbeziehung zwischen den endlichen Grenzen des Werks und den eigenen, selbst verfassten supplementären Texten, die uns einmal zu Alfred Hitchcock und Freud, einmal zu Charles Baudelaire und Edouard Manet führen und dann wieder

---

<sup>541</sup> Sekula 2003a, S. 44,45.

zurück zum Werk.<sup>542</sup> Aber: „Die Wechselbeziehung zwischen Text und Werk ist ein Ruf nach immer weiteren sekundären und supplementären Texten und hat möglicherweise den paradoxen Effekt, die Arbeitsteilung zwischen Künstler und Kritiker, die natürlich einer der Angriffspunkte des ursprünglichen Konzeptionalismus war, eher zu bestärken als infrage zu stellen. Fairerweise muss man sagen, dass keiner von uns frei von diesem Problem ist, da es sich um ein institutionelles handelt [...].“<sup>543</sup> Die Kombination von konzeptueller Fotografie und „supplementären Texten“ sozialwissenschaftlicher Provenienz kann nur als Provisorium Bestand haben, also in der Perspektive ihrer Überwindung, während die Schöpfung, Weiterentwicklung neuer Formen die Stabilität der beiden Genres zur Voraussetzung hat. Dergestalt verläuft die Evolution über die paradoxal erscheinende, im Hegelschen Sinne wohl dialektisch zu nennende Verschränkung von Kontinuität und Bruch.

Abschliessend zur Frage Sekulas, ob die „fotografische Darstellung [...] die alles beherrschende Logik der Warenform, die Abstraktion des Tausches, die die Kultur des Kapitalismus durchzieht, überschreiten“<sup>544</sup> kann. Die Frage ist hier der Natur der Sache gemäss nur abstrakt zu beantworten. Aus dem Vorgehen Sekulas lässt sich vielleicht so viel extrapolieren: Die Überschreitung ist möglich, erstens, wenn die auf Selbstreferenz gepolten Teilsysteme Kunst, Wissenschaft, Politik und Ökonomie in der Praxis des antiglobalistischen Engagements auf die Stufe der gegenseitigen Integration gestellt werden; und zweitens, wenn es gelingt, das allgemeine Wahrheitsregime vom mathematischen Reduktionismus zu befreien – zugunsten der Rehabilitation analoger, indirekter, uneigentlicher, metaphorischer Verfahren, die die Realität als Fiktion und die Fiktion als Faktion, als Tatsache, bewusst und handhabbar machen. Das fotografische Verfahren erscheint in der Warengesellschaft nur deshalb als Widerschein des Realen, weil Aneignung und Produktion der Welt auf zwei antagonistischen Pole verteilt sind, somit feindlich sich gegenüberstehen; das Reale erscheint als Objektives und als stummes Opfer, während die Produzenten der fotografischen Realität (die Forschungsreisenden *und* die Kolonisten, die Reporter/Illustratoren *und* die Waren produzierenden

<sup>542</sup> Sekula 2003a, S. 44,45.

<sup>543</sup> Sekula 2003a, S. 44,45. Bekanntlich kehrten die beiden Fotografenkollegen zum Einzelbild zurück, als, wie Sekula meint, Folge des verlorenen Kampfes des radikalen Konzeptualismus „um die Abschaffung der künstlerischen Arbeitsteilung [...]“. Vor allem Walls Arbeit, so Sekula weiter, „übt im gegenwärtigen Klima der scheinbaren Unbelastetheit von den ärgerlichen Textresiduen des Konzeptionalismus einen enormen Reiz aus, aber tatsächlich agiert der Text wie der Zauberer von Oz hinter dem Vorhang, wie er es nach wie vor für einen Grossteil der zeitgenössischen Kunst tut.“ (Sekula 2003, S. 44,45).

<sup>544</sup> Sekula 2002, S. 259.

Unternehmen z.B.) als Subjekte erscheinen, die in den Stand gesetzt werden, sich das Reale anzueignen. Das fotografische Bild sagt nicht nur: so ist Realität, sondern auch: so wird das Reale als Realität verfügbar. Das fotografische Bild ist die (virtuelle) Vorstufe der Aneignung des Realen (als Produziertes). Wollen sich die Produzenten die von ihnen hergestellte Realität aneignen, ohne den Umweg von deren realistischer Verwandlung zu nehmen, d.h. ohne die Spaltung in Produzenten und Aneigner unter der katalytischen Mitwirkung der Fotografie zu reproduzieren, müssen sie in der fotografischen Realität die Dimension des Scheinbaren der kapitalistischen Warengesellschaft herausarbeiten, und mit der Anerkennung des fiktiven Charakters der Fotografie die Machbarkeit der Realität anerkennen. Die Produzenten müssen sich zum Bild machen, statt dessen Sujet/Objekt zu werden. Nicht sich zum Objekt der Realität (als Fotografie) machen, sondern sich in ein Bild fingieren, eine Maske aufsetzen, persona werden, hinter der man als Produzent des Realen gelten kann, weil das Bild das Reale als Gemachtes erscheinen lässt und nicht als Objektives. Der Star-Trek-Krieger auf der Steuerkonsole in Sekulas Serie „Überfahrt“ ist zumindest das: als Fiktion ein katalytisches Moment der Sichtbarmachung eines fotografisch-dokumentarisch unsichtbaren Produzenten.

### **III.2 Adrian Piper: Von der Metakunst zum Mantra – Zwischen Kunst, Philosophie und antirassistischem Engagement**

Während Sekula die praktische und theoretische Kritik der Bilderwelt (in die die Kunst eingeschlossen ist) in einen künstlerisch-epistemischen Hybrid verwandelt und sie in den politischen Prozess der Aufklärung und Emanzipation der postmodernen Produktivkräfte einbringt, gelangt die 1948 in Harlem geborene und z.Z. in Berlin lebende Adrian Piper nach einem langen Weg der künstlerisch-praktischen und der philosophisch-analytischen Kritik am Verhältnis von Kunstwerk und Erkenntnis zu einem Kunst-Modell, das dieses Verhältnis auf die Ebene eines neuen Kunstbegriffs bringt. Das neuartige Kunstverständnis verdankt sich dem eigenen Leiden an rassistischer Subjektivierung und dem Engagements Pipers in der Bewegung der afrikanisch-amerikanischen Emanzipation. Piper steht, obwohl ihr Werk sich nicht darauf reduzieren lässt, hier für die eher postkolonialistisch motivierte Arbeit an einem Kunst, Wissenschaft und Politik übergreifenden Hybrid, das, in Anlehnung an die Hybridisierung der Begriffe und Funktionen, als „ÄsthEthik“ oder mit den Worten von Maharaj als „Ethik-Epistemik“ bezeichnet werden könnte.

### III.2.1. Annäherung an Person und Werk

Die folgende Darstellung konzentriert sich auf den Prozess, den die Formeln der künstlerischen Identität im Wechsel der Funktionen des Kunstbetriebs als auch im Wechsel der Sphären: der Kunst, der Philosophie und der Politik durchmachen, bis er am Ende, in einer auf der Documenta 11 gezeigten Installation, in ein Kunstwerk umschlägt, das beansprucht, die genannten Differenzierungen ad absurdum zu führen. Ganz im Sinne Pipers, ihrer Reflexion des Netzes von Zuschreibungen, die jedes Individuum im gesellschaftlichen Kontext verorten, beginnt diese Studie nicht mit einer Kurzbiographie *über* Adrian Piper, sondern mit einer Konstruktion Pipers in Form eines fiktiven Briefes an einen Herausgeber, in dem die berufs- oder funktionsbezogenen biographischen Daten und Akzidenzien wie Hautfarbe, Nationalität, Ethnie und Geschlechtszugehörigkeit zum Bestandteil einer Permutation jener Zuschreibungen werden, die das „politisch korrekte“ curriculum vitae akademischer Publikationen, namentlich in den Vereinigten Staaten, ausmachen.

\*@#%!!CENSORED:  
Letters to the Editor<sup>545</sup>

Dear Editor:

Please don't call me a black artist.  
Please don't call me a black philosopher.  
Please don't call me an African American artist.  
Please don't call me an African American philosopher.

Please don't call me a woman artist.  
Please don't call me a woman philosopher.  
Please don't call me a female artist.  
Please don't call me a female philosopher.

Please don't call me a black woman artist.  
Please don't call me a black woman philosopher.  
Please don't call me an African American woman artist.  
Please don't call me an African American woman philosopher.  
Please don't call me a black female artist.  
Please don't call me a black female philosopher.  
Please don't call me an African American female artist.  
Please don't call me an African American female philosopher.  
Please don't call me a female black artist.  
Please don't call me a female black philosopher.  
Please don't call me a female African American artist.  
Please don't call me a female African American philosopher.

Please don't call me an artist who happens to be black.  
Please don't call me a philosopher who happens to be black.  
Please don't call me an artist who happens to be African American.  
Please don't call me a philosopher who happens to be African American.

<sup>545</sup> Piper, Adrian, „\*@#%!!CENSORED“, <http://www.adrianpiper.com/censored.shtml>.

Please don't call me an artist who happens to be a woman.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be a woman.  
 Please don't call me an artist who happens to be female.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be female.

Please don't call me an artist who happens to be black and a woman.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be black and a woman.

Please don't call me an artist who happens to be a woman and black.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be a woman and black.

Please don't call me an artist who happens to be African American and a woman.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be African American and a woman.  
 Please don't call me an artist who happens to be a woman and African American.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be a woman and African American.  
 Please don't call me an artist who happens to be black and female.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be black and female.  
 Please don't call me an artist who happens to be female and black.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be female and black.  
 Please don't call me an artist who happens to be African American and female.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be African American and female.  
 Please don't call me an artist who happens to be female and African American.  
 Please don't call me a philosopher who happens to be female and African American.

Please don't call me a black artist and philosopher.  
 Please don't call me a black philosopher and artist.  
 Please don't call me an African American artist and philosopher.  
 Please don't call me an African American philosopher and artist.

Please don't call me a woman artist and philosopher.  
 Please don't call me a woman philosopher and artist.  
 Please don't call me a female artist and philosopher.  
 Please don't call me a female philosopher and artist.

Please don't call me a black woman artist and philosopher.  
 Please don't call me a black woman philosopher and artist.  
 Please don't call me an African American woman artist and philosopher.  
 Please don't call me an African American woman philosopher and artist.  
 Please don't call me a black female artist and philosopher.  
 Please don't call me a black female philosopher and artist.  
 Please don't call me an African American female artist and philosopher.  
 Please don't call me an African American female philosopher and artist.  
 Please don't call me a female black artist and philosopher.  
 Please don't call me a female black philosopher and artist.  
 Please don't call me a female African American artist and philosopher.  
 Please don't call me a female African American philosopher and artist.

Please don't call me an artist and philosopher who happens to be black.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be black.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be African American.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be African American.

Please don't call me an artist and philosopher who happens to be a woman.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be a woman.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be female.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be female.

Please don't call me an artist and philosopher who happens to be black and a woman.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be black and a woman.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be a woman and black.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be a woman and black.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be African American and a

woman.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be African American and a woman.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be a woman and African American.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be a woman and African American.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be black and female.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be black and female.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be female and black.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be female and black.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be African American and female.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be African American and female.  
 Please don't call me an artist and philosopher who happens to be female and African American.  
 Please don't call me a philosopher and artist who happens to be female and African American.

Dear Editor,  
 I hope you will bring to my attention any permutations I have overlooked.  
 I write to inform you that  
 I have earned the right to be called an artist.  
 I have earned the right to be called a philosopher.  
 I have earned the right to be called an artist and philosopher.  
 I have earned the right to be called a philosopher and artist.  
 I have earned the right to call myself anything I like.

Thank you in advance for your consideration.  
 Adrian Piper  
 1 January 2003

Alle wichtigen Elemente des konzeptuellen Ansatzes Pipers lassen sich an „Censored“ aufzeigen:

- a. Die Situierung der eigenen Biografie bzw. Lebenspraxis in der Matrix *sozialer* Rollenzuschreibungen (zu denen die sog. ethnischen Zuschreibungen gehören),
- b. Die Analyse der Rasters komplexitätsreduzierender Stereotype, dem das individuelle Leben unterworfen wird,
- c. Die systematische Modulation der Stereotype durch alle ihre möglichen Varianten, bis zu dem Punkt, an dem es gelingt
- d. die Logik der Stereotypie zu wenden, d.h. in dessen widersprüchlichem Nukleus die Bedingungen für die Sprengung der stereotypischen Zuschreibung freizulegen.
- e. Die Überdehnung der Logik bis zum Exzess, bis zum Effekt des Mantra.

*Zuschreibungen* als Reduzierungen einer komplexen Persönlichkeit auf wenige Merkmale lassen den „Anderen“/die „Andere“ *fasslich* werden (der Begriff kann seine Herkunft aus dem rhetorischen Arsenal der Repression nicht verheimlichen). Zuschreibungen holen die „Andere“/den „Anderen“ aus der Grauzone der

Unsichtbarkeit, um sie/ihn für mich in Kategorien des Erkennens zu überführen. Wie der Begriff der Zuschreibung schon verrät, ist die Identität des/der „Anderen“ keinesfalls eine personale Eigenschaft. „Nach Kant haben wir“, so Piper, „bestimmte, originär geistige Kategorien [.], die unsere Wahrnehmung der Welt und unsere Erfahrung strukturieren.“<sup>546</sup> Was seinen Ursprung im wahrnehmenden Individuum zu haben scheint, ist eine Funktion des sozialen Gefüges, der sozialen Kräfteverhältnisse. Piper versucht die Bedingtheit der Zuschreibung durch die Zwecksetzungen im sozialen Raum mit den Mitteln der formalen Logik aufzudecken, indem sie die Stereotypie der Zuschreibung von der primitivsten zu immer komplexeren Konstruktionen im Zusammenhang mit der Veränderung der Kräfteverhältnisse zwischen dem „weissen“ und männlichen und dem „schwarzen“ und weiblichen Amerika verfolgt. In einer überraschenden Wendung wird dann der Zusammenhang zwischen der scheinbar personalen Eigenschaft und dem Qualifikationsprozess, in dem sie angeeignet wird, deutlich: „Ich habe mir das Recht erworben, eine Künstlerin [Philosophin, Künstlerin und Philosophin etc. / M.D.] genannt zu werden.“ Identität ist Ergebnis eines Tauschakts. Identität muss „verdient“ sein. Identität tritt in einem repräsentativen Akt der sozialen Sanktion zu Tage. Identität als Verdienst, *Verdienst* als Unterwerfung, als Subjektivierung. Aber damit endet das analytische Prosagedicht nicht: Das Moment der Singularität, das negativ auch in der sozialen Sanktion, in der Arbeit der Normierung und Konfektionierung, steckt, wendet sich gegen die zuschreibende Instanz selbst und ermächtigt das Subjekt, in eigener Sache zu sprechen: „Ich habe das Recht, mich so zu nennen, wie ich es möchte.“ Die überraschende Schliessung der 88-zeiligen Zurückweisung des Stereotyps wird so wieder geöffnet, über das Stereotyp hinaus, über die Subjektivierung hinaus in den Horizont der Freiheit des Singulären. Nicht-stereotype Identität verlangt vom „Anderen“, mich als Singularität zu akzeptieren. Die hier Akzidenzien genannten Zuschreibungen: „black“, „African American“, „woman“, „female“ erweisen sich gerade deshalb nicht als legitime Zuschreibungen, weil sie nicht als Rechte formuliert werden können, mithin auf einen rechtlosen Status hinweisen, auf eine Sphäre, in der die juristische Fixierung gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse unterlaufen wird.

Das autobiographische Gedicht, wie man es auch nennen könnte, hat eine Seite, die als Litanei der formalen Logik bezeichnet werden kann. Der Eindruck der Litanei täuscht nicht. Die formale Logik wird überdehnt, bis sie Affekte auslöst, wie sie

<sup>546</sup> Piper, Adrian, „Lecture: A Kantian Analysis of Xenophobia [Vorlesung: Eine kantische Analyse der Xenophobie]“, Geisteswissenschaftliches Institut der SUNY (State University of New York), Stonybrook, 26. Sept. 1996, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln 2002 (Piper 2002a), S. 374-387, S. 377.



von anderen Formen der Monotonie bekannt ist. In ihrem Werk „Color Wheel Series“, das in Teilen auf der Documenta 11 präsentiert wurde, wird ein ähnlicher „Overkill“ der formalen Logik u.a. mit Hinweisen auf den Vedanta und die indische Gottheit Shiva verknüpft. Es wird am Schluss der Interpretation darauf zurückzukommen sein.

### *III.2.2 Kritik des Greenbergschen Formalismus und Entscheidung für Konzeptkunst*

Nach einigen ersten Arbeiten, die an die Flower-Power-Ästhetik der 1960er Jahre erinnern, findet Adrian Piper im Rahmen ihres Kunststudiums sehr schnell Zugang zu konzeptionellen Ansätzen, namentlich von Sol LeWitt. Ihren eigenen, rückblickenden Angaben gemäss entsprach die Entwicklung konzeptueller Ansätze dem Bedürfnis, Kunst und Politik wieder zusammenzubringen, nachdem erstere in den 1950er Jahren immer inhaltsleerer geworden sei.<sup>547</sup> Als Sprachrohr einer Kunst, in „der dem/der KünstlerIn [nur] die Rolle [zufiel], sich wortlos auf die formalen Eigenschaften seines/ihrer [...] Mediums zu besinnen und mit ihm zu »ringen«, während die Rolle des Kritikers oder der Kritikerin darin lag, das ästhetische Grundprinzip der so geschaffenen Werke zu erläutern“<sup>548</sup>, gilt Clement Greenberg. Der Greenbergsche Formalismus sei gewissermassen ästhetischer McCarthyismus gewesen, oder, mit Pipers eigenen Worten, McCarthys verlängerte Drohung, „eines der machtvollsten Instrumente gesellschaftlicher Veränderung zur politischen und gesellschaftlichen Impotenz zu verdammen. Dieses Instrument war die visuelle Kultur, deren Potenzial den RegierungszensorInnen immer viel deutlicher vor Augen stand als den KünstlerInnen selbst.“<sup>549</sup>

Die rigorose Selbstbezüglichkeit der amerikanischen Kunst der 1950er Jahre, die dem politischen Konservatismus in der amerikanischen Gesellschaft entsprach, fand ihr Ende, als mit der „geometrischen Einfachheit und formalen Reduziertheit“<sup>550</sup> der *Minimal Art* eine Richtung eingeschlagen wurde, in der die Arbeitsteilung zwischen Kunst und Kunstkritik aufgekündigt und das „abstrakt-

---

<sup>547</sup> Piper, Adrian, „The Logic of Modernism [Die Logik des Modernismus]“, verf. 1992, Engl. Erstveröffentl. in *Flash Art*, Bd. 26, Nr. 168, Januar/Februar 1993, S. 56-58, 118, 136, in: *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002 (Piper 2002b), S. 343-349, siehe S. 346-347.

<sup>548</sup> Piper 2002b, S. 346.

<sup>549</sup> Piper 2002b, S. 347.

<sup>550</sup> Piper 2002b, S. 347.

ästhetische Theoretisieren<sup>551</sup> der KritikerInnen aus „Greenbergs Lager“<sup>552</sup> zurückgewiesen wurde. „Indem der Minimalismus die konkrete und einzigartige Partikularität des spezifischen Objekts betonte, aber auch dessen raumzeitliche Unmittelbarkeit und Unzulänglichkeit für bloße abstrakt-kritische Spekulation hervorhob, richtete er eine individualistische Attacke gegen den Akt ästhetischer Stereotypisierung, die vergleichbar war mit den Attacken gegen die Stereotypisierung von Rasse und Geschlecht, die sich Anfang der sechziger Jahre zum ersten Mal aus dem weissen amerikanischen Mainstream heraus entwickelte. Mit seinen Strategien machte der Minimalismus den primären Charakter des Objekts selbst zum Werkinhalt.“<sup>553</sup>

Sol LeWitt, dessen Werk, wie bemerkt, prägende Wirkung auf Pipers Entwicklung hatte, differenzierte, so Piper, „den Begriff des selbst-reflexiven Inhalts weiter aus, indem er auf dem Primat der Idee gegenüber dem Medium der Ausführung bestand.“<sup>554</sup> Bei ihm „ist es nicht nur das Objekt als einzigartiges Partikulares, das Vorrang genießt, sondern das Objekt als Ort und Ursprung jenes konzeptuellen Systems, das es selbstreflexiv erzeugt.“<sup>555</sup> Das Objekt erweist sich auf der äussersten Klippe der formalen Reduziertheit als Ort des Umschlags zur Artikulation der zugrunde liegenden Idee.

Piper legte in den 1960er Jahren „den Schwerpunkt auf die selbstreflexive Untersuchung der Konzepte und Sprache“<sup>556</sup> und deren Kontexte. Bei Kossuth und *Art&Language* „führte diese natürliche Entwicklung von der linguistischen Analyse des Kunstkonzepts zur diskursiven marxistischen Kritik an den Produktionsmitteln; bei Hans Haacke von materiellen Systemen, die sich selbst erhalten, zu politischen Systemen, die sich selbst erhalten; bei meiner eigenen Arbeit von meinem Körper als konzeptionell und raumzeitlich unmittelbarem Kunstobjekt zu meiner Person als geschlechtlich und ethnisch stereotypisierter Kunstware. Somit war das in den frühen siebziger Jahren zu beobachtende Wiederauftauchen einer selbstbewusst-distanzierten, kritischen Kunst mit explizitem gesellschaftlichem Inhalt ein natürlicher Auswuchs der Rückbesinnung auf jene Inhaltlichkeit, die im Minimalismus verborgen angelegt war und als selbstreflexiver Gehalt in der Konzeptkunst zu Tage trat.“<sup>557</sup>

<sup>551</sup> Piper 2002b, S. 347.

<sup>552</sup> Piper 2002b, S. 347.

<sup>553</sup> Piper 2002b, S. 347.

<sup>554</sup> Piper 2002b, S. 347.

<sup>555</sup> Piper 2002b, S. 348.

<sup>556</sup> Piper 2002b, S. 348.

<sup>557</sup> Piper 2002b, S. 348. Bemerkenswert ist, dass Piper die amerikanische Entwicklung in Gegensatz zur europäischen (der klassischen Moderne) bringt. Der europäische

### III.2.3 Die Ereignisse um 1970 verändern den Begriff der Konzeptkunst Pipers

Wie für viele künstlerische ZeitgenossInnen gilt auch für Piper, dass die Ereignisse um 1970<sup>558</sup> zur Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik führen. „Zu dieser Zeit war ich wieder einmal der Meinung, dass das Medium der Konzeptkunst dem Ausdruck meiner ästhetischen Anliegen nicht mehr angemessen war.“<sup>559</sup> Nicht mehr nur die Verwendung eines neuen Mediums zur Umsetzung ihrer ästhetischen Ideen stand in Frage, sondern der gesamte Kunstkontext. Piper führt das später eben auf die „Invasion der Aussenwelt in meine ästhetische Isolation“ zurück.<sup>560</sup> Sie beschäftigt sich mit der Wirkung von Kunstwerken, jongliert mit Spekulationen über quantitative Dimensionen katalytischer Wirkung von Kunstwerken<sup>561</sup> und kommt zum Schluss, dass Werke, anders als die Werk und Prozess vereinigenden KünstlerInnen, über keinerlei Zeichen verfügen, die „zwischen dem kreativen Prozess, in dessen Verlauf der/die KünstlerIn eine Idee zu einem Werk hat und diese umsetzt, und der Erfahrung des Betrachters oder der Betrachterin, der/die das Werk wahrnimmt“<sup>562</sup>, vermitteln könnten. Die Konsequenz war, Werk und Prozess in ihrer künstlerischen Persönlichkeit zu vereinen und ihre Rezeption so zu steuern: „Als Kunstobjekt möchte ich einfach aus mir herausblicken und die Auswirkungen meiner Existenz auf die Welt insgesamt sehen, statt zuerst in einem anderen, sekundären Objekt.“<sup>563</sup> Zudem macht es Piper sich zur Aufgabe, Kunst „unauffällig in nicht-künstlerische Situationen einfließen [zu lassen]“<sup>564</sup> und dies so zu tun, „dass Leute auf eine offensichtliche, aber nicht bereits (als Kunst) interpretierte Präsenz reagieren, statt eine derartige wohl definierte artifizielle Umgebung oder theatralische Handlung

---

Modernismus habe seine Verbindung zur Selbstreflexion nie verloren. Erst Konzeptkunst und Minimal Art „knüpften an die Verbindung zum europäischen Modernismus wieder an, indem sie das distanzierte Selbstbewusstsein erneut zum zentralen Wert künstlerischer Produktion erklärten – ein Selbstbewusstsein, dessen Blickfeld ebenso notwendig gesellschaftlich, kulturell, politisch wie formal gegliedert ist.

<sup>558</sup> Piper führt im Einzelnen an: den Einmarsch der US-Truppen in Kambodscha, Frauenbewegung, den Einsatz der Nationalgarde gegen Studierende in Kent State und Jackson State, die Schliessung des City College der City of New York (CCNY), wo Piper Philosophie zu studieren begonnen hatte. Siehe: Piper, Adrian, „Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object [Selbstgespräch: Die fortlaufende Autobiografie eines Kunstobjekts]“, verfasst 1970-73 und in einer englisch-italienischen Ausgabe (Marilena Bonomo, Hg., Bari/I, 1975) sowie in einer englisch-französischen Ausgabe (Fernand Spillemaeckers, Hg., Brüssel, 1974) veröffentlicht; beide vergriffen, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002 (Piper 2002c), S. 123-140, S. 125.

<sup>559</sup> Piper 2002c, S. 125.

<sup>560</sup> Piper 2002c, S. 126.

<sup>561</sup> Siehe I. Kapitel von „Ongoing...“, „Kunst als Katalyse“, Piper 2002c, S. 127.

<sup>562</sup> Piper 2002c, S. 127.

<sup>563</sup> Piper 2002c S. 130.

<sup>564</sup> Piper 2002c, S. 132.

zu gestalten. Ich mag die Vorstellung, alle separaten Formen abzuschaffen, und Kunst mitten im Geschehen lauern zu lassen.“<sup>565</sup>

Über mehrere, präzise definierte Aktionen, in deren Mittelpunkt die Selbst- oder Fremdwahrnehmung der Künstlerin steht, entwickelt Piper so die Konzeption eines „katalytischen“ Werkes. Beispielhaft für eine Station auf diesem Weg sei hier „Catalysis IV“ angeführt. Unter der Überschrift „IV. Konkretisierte Ideen, um die herum ich gearbeitet habe“, schreibt Piper 1971: „Ich kann separate Formen und Objekte in der Kunst nicht mehr als brauchbare Reflexionen oder Ausdruck dessen ansehen, was meiner Ansicht nach in dieser Gesellschaft vor sich geht: Sie beziehen sich auf Bedingungen von Separatheit, Ordnung, Exklusivität und eine Stabilität einfach akzeptierter funktionaler Identitäten, die so nicht mehr gegeben sind. [...] Ich habe Arbeiten geschaffen, deren Bedeutung und Erfahrung so vollständig wie möglich durch die Reaktion und Interpretation des Betrachters oder der Betrachterin definiert werden. Im Idealfall hat das Werk keine Bedeutung oder unabhängige Existenz ausserhalb seiner Funktion als Medium der Veränderung. Es existiert nur als katalytischer Agent zwischen meiner Person und dem/der BetrachterIn. [...] Die Unmittelbarkeit der Präsenz des Künstlers oder der Künstlerin als Kunstwerk/Katalyse konfrontiert den/die BetrachterIn mit einer Situation, die umfassender, mächtiger und ambivalenter ist als separate Formen oder Objekte. Zum Beispiel *Catalysis IV*, bei der ich sehr konservativ gekleidet war, zugleich aber ein grosses weisses Badetuch in meinen Mund stopfte, bis meine Backen fast auf das Doppelte der Normalgrösse angeschwollen waren. Den Rest des Badetuchs liess ich vor mir herunterhängen und fuhr so mit dem Bus, der U-Bahn und dem Fahrstuhl des Empire State Buildings [...].“<sup>566</sup> (Abb. 20,21.)

### *III.2.4 Grenze des Piperschen Strategems und Kehrtwende*

Piper gerät offensichtlich schnell an die Grenzen des in den Catalysis-Aktionen praktizierten Kalküls; bereits 1973<sup>567</sup> folgt die entschiedene Rückkehr zur Kunst und zum Kunstobjekt. Der Verzicht auf Mittelbarkeit und Formen der

<sup>565</sup> Piper 2002c, S. 132.

<sup>566</sup> Piper 2002c, S. 139,140. Siehe auch, um das Bild des katalytischen Werks noch deutlicher werden zu lassen: „V. Ein Übergang zum Solipsismus“, Oktober 1971: „Eine Ledertasche mit Ketchup füllen, dann Geldbörse, Kamm, Schlüssel und so weiter hineingeben; die Tasche öffnen und Kleingeld für den Bus oder die U-Bahn herausholen, einen Kamm für mein Haar in der Damentoilette bei Macy's, einen Spiegel, um im Bus mein Gesicht prüfend zu betrachten.“ (Piper 2002c, S. 141).

<sup>567</sup> Piper, Adrian, „In Support of Meta-Art [Für eine Meta-Kunst]“, engl. Erstveröffentlichung in Artforum, Bd. 12, Nr. 2, Oktober 1973, S. 79-81, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002 (Piper 2002d), S. 157-167.

Repräsentation änderte offensichtlich nichts an der Unverbindlichkeit und an der Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks. Parsons löste das Problem, indem sie auf einen – auf den Kunstbetrieb bezogenen – diskursiven Kunstbegriff verzichtete, Piper hingegen hielt und hält an dem Status ihrer Arbeit als Kunst, ihrem Status als Künstlerin fest: „Ich will, dass meine Arbeit Kunst ist; meine Motivation, sie zu machen, ist spezifisch ästhetisch. Dies zu sagen, bedeutet als erstes, meiner Tätigkeit die Anerkennung jeder zivilisierten Person zu verschaffen, dass es so etwas wie Kunst gibt; als öffentliche Person erkenne ich deren *Existenz* an. Zweitens verschaffe ich meiner Tätigkeit die Standards und Konzepte des/der informierten und gebildeten Kunstwahrnehmenden: Wenn ich überhaupt eine Vorstellung davon habe, *was* ich tue, wenn ich überhaupt irgend etwas *mitteile*, dann nur in diesem sekundären und begrenzten Sinn.“<sup>568</sup>

Pipers Lösungsansatz besteht darin, die funktionellen Differenzierungen des Kunstbetriebs aufzuspalten: „Ich befinde mich primär innerhalb der Kategorie Kunst und nur sekundär innerhalb des etablierten Kunstbetriebes.“<sup>569</sup> Damit wird der Begriff der Kunst aus seiner institutionellen Verankerung gerissen und – als erster Schritt seiner Neupositionierung – dem Kunstbetrieb gegenübergestellt.

Zwischen der Sphäre Kunst und den übrigen Sphären der Gesellschaft wird eine zusätzliche Ebene eingezogen, eine Beobachterebene, die spezifisch auf Kunst bezogen bleibt, aber ausserhalb des hortus conclusus des eigentlichen Kunstgeschehens verortet werden muss.

Diese Ebene ist *praktisch* bereits eingezogen, als Piper sich – ihrem Selbstverständnis als Künstlerin entsprechend – gezwungen sieht, die Aktionen, die dem konzeptionellen Imperativ der „indexikalischen Gegenwart“ folgen, zu dokumentieren:

„Mir scheint, die einzige Lösungsmöglichkeit dafür [für die Dokumentation / M.D.] besteht darin, anzuerkennen, dass, wenn meine Handlungen und meine Existenz zum Gegenstand ästhetischer Erkundungen werden, ich die Präsentation dieses Gegenstands, die Dokumentation dieses Gegenstands als etwas behandeln muss, das etwas anderes ist als der Gegenstand selbst. [...] Die schliesslich präsentierte Dokumentation war notwendigerweise ein ästhetischer Kunstgriff und stellte selbst eine separate Form einschliesslich all der damit einhergehenden Probleme dar [...]. Ich habe die ästhetischen

---

<sup>568</sup> Piper 2002c, S. 147.

<sup>569</sup> Piper 2002c, S. 147.

Möglichkeiten meiner Person als Kunstobjekt gefährdet, indem ich im Privaten »Kunst war« und dieses Ereignis von seiner öffentlichen Präsentation getrennt habe. Das heisst, die Dokumentation bezog sich auf Kunst, war jedoch nicht selbst Kunst.<sup>570</sup>

Die Anerkennung der Notwendigkeit, eine Kunstaktion zu dokumentieren, hat zur Folge, dass das Kunstwerk aus der Pflicht der Mittelbarkeit oder Nachvollziehbarkeit wieder zu entlassen und ihm ein autarker Status innerhalb der Kunstproduktion zuzubilligen ist. „Der Impuls des Künstlers oder der Künstlerin, Kunst zu machen, mündet in ein Produkt, das in gewisser Hinsicht opak ist [...]. [Kunst ist] konkretes Beispiel und Inbegriff von etwas [.], dessen Bezüge und Implikationen nicht uneingeschränkt zugänglich sind. Mögliche Bezüge könnten die Persönlichkeit des Künstlers oder der Künstlerin, zentrale ästhetische Anliegen, das gegenwärtige politische Klima usw. sein.“<sup>571</sup>

### III.2.5 „Metakunst“

Die Aufspaltungsbemühungen Pipers resultieren in der Unterscheidung zwischen der *Person* der Künstlerin und der Person *als Künstlerin*, wobei erstere gewissermassen einen Überschuss über die zweite enthält. Als KünstlerIn ist die Person gezwungen, opak zu sein, opake Kunstwerke zu produzieren, aber: „[W]ir sind auch begrifflich denkende, diskursive, kognitive Wesen.“<sup>572</sup> Und je mehr, desto mehr „erkenntnistheoretisch transparent“<sup>573</sup> werden ‘wir’: „Wir können erkannt werden.“<sup>574</sup> In der Fähigkeit der Selbstreflexion des/der KünstlerIn, die privilegiert im unmittelbaren Zugang zum Werk sei, liegt der Grund für die Neukonzeptionalisierung der Kunst als „Meta-Kunst“. Zwar sei auch der Impuls zur Meta-Kunst so unergründlich wie der zur Kunst, da Meta-Kunst „generisch mit der Kunst, der künstlerischen Tätigkeit und dem KünstlerIn-Sein verwandt“<sup>575</sup> sei, dennoch sei Meta-Kunst „nicht völlig opak, weil ihre Werkzeuge die diskursiven, begrifflichen, kognitiven Fähigkeiten des Künstlers oder der Künstlerin sind.“<sup>576</sup> Der Meta-Kunst gehe es um die Selbstbetrachtung von KünstlerInnen als

<sup>570</sup> Piper 2002c, S. 130.

<sup>571</sup> Piper 2002d, S. 159.

<sup>572</sup> Piper 2002d, S. 161.

<sup>573</sup> Piper 2002d, S. 161.

<sup>574</sup> Piper 2002d, S. 161.

<sup>575</sup> Piper 2002d, S. 161.

<sup>576</sup> Piper 2002d, S. 161.

„ästhetische Objekte“<sup>577</sup>, nicht (wie der Kunstkritik) um die Betrachtung des Werks<sup>578</sup>.

Daraus folgt: „Wenn wir die Tätigkeit der Kunstproduktion rechtfertigen wollen, kann und darf das nicht über den Bezug auf das Produkt unserer Arbeit geschehen, sondern nur über den Bezug auf uns selbst als bewusst und verantwortlich Handelnde. Nicht die Kunst, sondern unsere Rolle als KünstlerIn bedarf der Analyse.“<sup>579</sup> Und weiter:

„Indem die Meta-Kunst den Prozess der Kunstproduktion auf einer persönlichen Ebene beleuchtet, kritisiert und brandmarkt sie die Machenschaften, die nötig sind, um den gesellschaftlichen Status quo aufrechtzuerhalten. Sie untersucht, wie der Kapitalismus an und durch uns arbeitet; wie wir infolgedessen leben, wie wir denken und was wir als KünstlerInnen tun; wie wir sozial interagieren (persönlich, politisch, finanziell); welche Ungerechtigkeiten wir erleiden und welche Ungerechtigkeiten wir anderen antun müssen, um unserer Arbeit oder unserer Rolle als KünstlerInnen Wert zu verleihen; wie wir, wenn überhaupt, gelernt haben, diese zu umgehen, das heisst, welch hohe Entwicklungsstufe wir als politische Tiere erreichen mussten; welche Kompromisse wir in Bezug auf unsere Arbeit oder Integrität machen müssen, um den Punkt zu erreichen, an dem solche Kompromisse nicht mehr nötig sind; ob es angesichts der Struktur dieser Gesellschaft einen solchen Punkt überhaupt geben kann.“<sup>580</sup>

Die Rollenkritik führte, so Piper, in der Konsequenz zur „volle[n] Politisierung des heutigen Kunstkontexts.“<sup>581</sup> Und die Künstlerin meint sich (1980) auf eine breiter werdende Strömung berufen zu können: „Die MitspielerInnen, d.h. wir alle, wollen immer weniger unsere ureigensten Interessen unterdrücken. Immer weniger KünstlerInnen wollen den Preis des Erfolgs zahlen, d.h. ihre schöpferische Unabhängigkeit opfern, sondern lieber für den besonderen sozialen und politischen KundInnenkreis sprechen, den sie in Wirklichkeit vertreten. Immer mehr RezipientInnen werden empfänglicher für diese sozialen und politischen Inhalte

---

<sup>577</sup> Piper 2002d, S. 161.

<sup>578</sup> Piper 2002d, S. 162.

<sup>579</sup> Piper 2002d, S. 165.

<sup>580</sup> Piper 2002d, S. 167.

<sup>581</sup> Piper, Adrian, „Some Thoughts on the Political Character of this Situation [Einige Gedanken zum politischen Charakter dieser Situation]“, Engl. Erstveröff. in *Art of Conscience: The Last Decade*, Wright University, Dayton, OH, 1980, vergr., in: Adrian Piper seit 1965: *Metakunst und Kunstkritik*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002 (Piper 2002e), S. 227-228, S. 228.

und unzufriedener mit politisch neutraler Kunst im Stile schicker Innenraumausstattung. Immer mehr KritikerInnen wollen diesen Trend aktiv unterstützen und artikulieren, anstatt weiterhin Unsinn zu verbreiten.<sup>582</sup> Der Apolitismus der 50er Jahre, das „ideologische Programm“, das der Kunst verordnet wurde, wirke nicht mehr. „[...] Der Hochkulturkontext wird von der schmerzhaft dämmernden und beschämenden Einsicht infiltriert, dass es hinter der Kunstwelt noch eine andere Welt gibt – eine Welt, in der Armut, Arbeitslosigkeit, Diskriminierung, Hunger und Krieg die Belange der »normalen« Kunst selbstgenügsam und trivial erscheinen lassen.“<sup>583</sup>

### *III.2.6 Philosophische Parallelexistenz, antixenophobischer Gehalt der Kunst, Konzept der „indexikalischen Gegenwart“*

Seit 1974 verlagert Piper ihren Arbeitsschwerpunkt in die Philosophie und definiert ihre künstlerische Tätigkeit aus dieser Aussenperspektive:

„Mit Beginn meiner philosophischen Tätigkeit ist es mir leichter gefallen, die konzeptuelle Präsentation meiner Arbeit zu klären und zu vereinfachen.“<sup>584</sup> Diese Verlagerung geht einher mit einer Referenzialisierung, die formal als Zuwendung zu einem aus *Minimal* und Konzeptkunst, ihrer Focussierung auf die Inhaltsseite des Kunstwerks erwachsenen Realismus interpretiert werden könnte. „Die zentralen Themen und Anliegen meiner Arbeit haben sich immer stärker auf den politischen Gehalt hinbewegt, vor allem auf Rassismus, rassische Stereotype und Fremdenfeindlichkeit. Das ist eine unmittelbare Folge der Entscheidung, mit Materialien, das heisst, mit Sprache und konzeptuellen Symbolen zu arbeiten, deren Gehalt über sie selbst hinausgeht: Man muss sich für einen Gehalt entscheiden und festlegen, welcher Gehalt der dringlichste ist. Und die indexikalische Gegenwart hat die Hauptstrategie meiner Arbeit vorgegeben, die direkt, unmittelbar und konfrontativ angelegt ist. Rassismus ist kein abstraktes, entrücktes Thema, das nur die unglücklichen anderen Leute angeht. Rassismus beginnt mit Dir und mir, hier und jetzt, und besteht in unserer Neigung, die Singularität des/der Anderen durch stereotypisierte Konzeptualisierung auslöschen zu wollen.“<sup>585</sup>

<sup>582</sup> Piper 2002e, S. 227.

<sup>583</sup> Piper 2002e, S. 227.

<sup>584</sup> Piper, Adrian, „On Conceptual Art [Über Konzeptkunst]“, Erstveröffentlichung in *Flash Art*, Nr. 143, November/Dezember 1988, in: *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln 2002 (Piper 2002f), S. 35. Breitwieser über den Begriff der indexikalischen Gegenwart bei Piper: Anm. d. H. (Sabine Breitwieser), in: *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 271;

<sup>585</sup> Piper 2002f, S. 35.



### III.2.6.a Antixenophobische Stossrichtung

Die konzeptuellen Arbeiten von Piper basieren auf zwei strategischen Festlegungen, deren eine die Entscheidung ist, den Rassismus der amerikanischen Gesellschaft bzw. allgemeiner: Xenophobie als allgemeine psychosoziale Disposition in den Mittelpunkt ihrer Arbeit zu stellen. Am Anfang ihrer Überlegungen zur Xenophobie steht das Phänomen, dass einander persönlich zugewandte Menschen unter dem Druck politischer Propaganda entlang rassistischer oder ethnozentristischer Linien gegeneinander gehetzt werden können. Piper fragt: „Wie können sich Fragen von abstrakten Prinzipien jeglicher Art jemals zwischen Menschen stellen?“<sup>586</sup> Abstrakt seien sie, „weil die unmittelbarsten und konkretesten Bindungen der Freundschaft und Zuneigung für etwas geopfert werden, das, gemessen an der konkreten Situation, viel abstrakter ist. MoralphilosophInnen bezeichnen dies als das Problem »moralischer Entfremdung«.“<sup>587</sup> Pipers philosophischer Hebel, um sich einen Begriff vom Phänomen der moralischen Entfremdung zu machen, ist „Kants Konzept des Selbst“.<sup>588</sup>

Jede Kategorie sei „im Verhältnis zu den spezifischen, einzigartigen Dingen, auf die es angewendet wird, per definitionem krude.“<sup>589</sup> Sie hält der Komplexität der Dinge (und der Menschen) nicht stand. Sobald eine Person die Kategorisierung, die man ihr angedeihen lässt, irritiert, entsteht dass, was Piper den „xenophobischen Impuls[.]“ bezeichnet, „[...] der Moment, an dem die Person aufhört, die vollkommene Verkörperung all ihrer gewohnten Voraussetzungen zu sein, und beginnt, etwas fremd zu werden.“<sup>590</sup>

Xenophobie sei, so Piper, „die Angst vor der Einzigartigkeit des/r Anderen“ und diese Angst führe zum Zwang „stereotyper Klassifikationskategorien.“<sup>591</sup> In Anlehnung an Kant bezeichnet Piper Menschen als Lebewesen, die niemals Zugang zur reinen Erfahrung haben, notwendigerweise Begriffe bilden und dabei „»plumpe[n] Faustregeln«“ folgen, die „»selten die Essenz konkreter

<sup>586</sup> Piper 2002a, S. 374.

<sup>587</sup> Piper, *Xenophobia*, Piper 2002a, S. 375.

<sup>588</sup> Piper, *Xenophobia*, Piper 2002a, S. 377.

<sup>589</sup> Piper, *Xenophobia*, Piper 2002a, S. 380.

<sup>590</sup> Piper, *Xenophobia*, Piper 2002a, S. 381.

<sup>591</sup> Piper, Adrian, „Xenophobia and the Indexical Present I [Fremdenhass und die indexikalische Gegenwart I. Ein Essay]“, verf. Feb. 1989, engl. Erstveröff. In: *Reimaging America. The Art of Social Change*, Mark O’Brian (Hg.), Philadelphia, 1990, in: *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002 (Piper 2002g), S.: 263-271, S. 267

Einzelphänomene« erfassen.<sup>592</sup> Dazu gehören auch rassistische Stereotype. Das Problem beginne, wenn man andere Menschen auf Distanz halte, denn dann sei man nicht mehr in der Lage, die Richtigkeit der Faustregeln zu überprüfen. Piper nennt dies eine Falle, die verunmöglicht, dass man analytisch Fremdenhass in den Griff bekommt. Fremdenhass ist in dieser Sicht lediglich eine „Extremtendenz [.], deren Normalfall ganz gewöhnliche Wahrnehmungs- und Einfühlungsfehler sind.“<sup>593</sup>

Die beste Form des Umgangs mit der Xenophobie sei, so Piper, wenn deren Formen publik gemacht würden. „Wenn wir diese Pathologie nicht jemand anderem gegenüber artikulieren, haben wir keinen unabhängigen Standpunkt, von dem aus wir sie betrachten könnten.“<sup>594</sup> Pipers Kunstwerke sollen „durch eine direkte und unmittelbare Erfahrung der Komplexität des/r Anderen sowie der eigenen Reaktion auf diese“ wirken.<sup>595</sup>

Die Künstlerin stellt zwei Bedingungen an ihre Arbeit: „[E]rstens die Priorität des politischen Inhalts über ausgedehnte, formale und selbstbezügliche Untersuchungen eines bestimmten Mediums [...]; und zweitens die Priorität strategischer über ästhetische Überlegungen im Entscheidungsprozess bei der Realisierung der Arbeit. Mein bewusstes Hauptinteresse ist Wahrheit eher als Schönheit [...]. Meine Arbeit soll zur Schaffung einer Gesellschaft ohne Rassismus und ohne Rassenklischees beitragen. In einer solchen Gesellschaft wäre die vorherrschende Haltung gegenüber kulturell und ethnisch Anderen nicht Toleranz, sondern Akzeptanz.“<sup>596</sup> Zu dieser Unterscheidung schreibt sie: „Toleranz widerspricht dem tief verwurzelten virulenten Fremdenhass nicht. Im Gegensatz dazu heisst *Akzeptanz*, aufnahmefähig und empfindsam gegenüber der Wirkung von Fremden auf uns selbst zu sein, ihren Wert für uns zu erkennen und uns sogar ihrer inneren und äusseren Mannigfaltigkeit zu erfreuen.“<sup>597</sup> Und weiter: „Meine Arbeit zielt eher auf zwischenmenschliche Formen des Rassismus als auf institutionelle. Das ist ein Merkmal meines methodologischen Individualismus.“<sup>598</sup>

---

<sup>592</sup> Piper 2002g, S. 267.

<sup>593</sup> Piper 2002g, S. 267.

<sup>594</sup> Piper 2002a, S. 387.

<sup>595</sup> Piper 2002g, S. 268, 269.

<sup>596</sup> Piper 2002g, S. 263.

<sup>597</sup> Piper 2002g, S. 263.

<sup>598</sup> Piper 2002g, S. 264.

### III.2.6.b „Indexikalische Gegenwart“

Die zweite strategische Festlegung betrifft die Methode, mit der der latente Rassismus, die latente Xenophobie auf dem Wege der Kartharsis manifest und damit angreif- und überwindbar gemacht werden kann. Dazu dient Piper der Terminus der „indexikalischen Gegenwart“. Den Begriff verwendet Piper laut Breitwieser,

„um eine Strategie der Entscheidungsfindung in ihrer Arbeit zu beschreiben, in der BetrachterInnen in eine direkte und unmittelbare Beziehung zum Kunstobjekt gebracht werden. Dies geschieht durch Mittel wie Nachahmung der Rationalisierungen von BetrachterInnen sowie die Benennung und Darstellung problematischer Tatsachen, mit denen die BetrachterInnen konfrontiert werden, und auch den Gebrauch von indexikalischer Sprache (z.B. »hier«, »ich«, »Du/Sie«, »das«). Eine weitere Methode sind Abbildungen von Menschen, die den BetrachterInnen direkt in die Augen schauen. Damit will Piper jene Schichten »abschälen«, die unsere Beziehung zu »Anderen« durch selbsttäuschende Begrifflichkeiten nicht nur steuern, sondern auch unsere gemeinsame Herkunft verdunkeln. Tatsächlich stammen diese Strategien aus Pipers jahrzehntelanger Yoga- und Vedantapraxis, die sie seit 1965 ausübt.“<sup>599</sup>

Formal kommt es zu einer Reanimation des Kunstwerks oder der Aufkündigung der Ununterscheidbarkeit von Künstlerin und Werk.

### III.2.7 „Cornered“

Als Beispiel einer auf Konfrontation angelegten Arbeit, die die vorhergehend ausgeführten Bestimmungen erfüllt, in der also die Suggestion des Werks den Effekt der indexikalischen Gegenwart erzeugt, sei hier die Videoinstallation „Cornered“ angeführt (Abb. 22,23.). Die Installation besteht aus einem hinter einem gekippten Tisch verbarrikadierten Videoapparat in einer Ecke des Ausstellungsraumes. Drei Stühle für die RezipientInnen stehen davor. Über dem Video hängen zwei Beglaubigungen von Geburtsurkunden, die auf das gleiche Individuum ausgestellt sind. Der Name weist darauf hin, dass es ein Verwandter

---

<sup>599</sup> Anmerkung der Herausgeberin Sabine Breitwieser, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 271. Siehe auch: „What ‘the Indexical Present’ Really Is“, <http://www.adrianpiper.com/piper2.index.html>.

von Adrian Piper ist, dessen Geburt hier bestätigt wurde, vermutlich die des Vaters. Die Urkunden haben nahezu identische Angaben. Es gibt zwei Unterschiede: Der erste betrifft das Ausstellungsdatum der Beurkundung. Im ersten Fall ist es der 13. Juli 1953, im zweiten der 12. März 1965. Der zweite Unterschied ist die Angabe in der Rubrik „color“. 1953 wird sie mit „octoroon“ (ein helles „schwarz“), 1965 aber mit „white“ angegeben. Gerade die Geschmeidigkeit, mit der das rassistische Stereotyp den jeweiligen Kräfteverhältnissen angepasst wird, mit der es *relativiert* wird, zeigt seine *absolute* Unhaltbarkeit – allerdings ‘nur’ als Ergebnis eines logischen Prozesses, der, auf sich gestellt, die rassistischen ‘Gewissheiten’ in den mentalen Tiefenschichten der ‘RezipientInnen’ nicht zu erschüttern mag.

In der Videoaufnahme spricht die Künstlerin die RezipientInnen direkt an. „Ich bin schwarz. [...] Befassen wir uns also mit dieser sozialen Tatsache und damit, dass ich sie ausspreche – und zwar gemeinsam.“<sup>600</sup> Im Verlauf der Ansprache spielt die Künstlerin alle nur möglichen Formen durch, die die Betroffenheit der RezipientInnen in Auseinandersetzung mit den Erwägungen annehmen kann, Betroffenheit auch mit der eigenen Zuschreibung, „schwarz“ oder „weiss“ zu sein. In die Ecke getrieben erscheint zunächst eine schwarze Künstlerin, die eine tabuisierte Zuschreibung, die die Beziehungen der Menschen, insbesondere in den Vereinigten Staaten prominent bestimmt, zur Sprache bringt. Im Verlauf ihrer Erwägungen schneidet sie zunehmend alle potentiellen Ausflüchte der RezipientInnen, sich mit der tabuisierten als einer sozial relevanten Aussage zu beschäftigen, ab, so dass am Schluss die RezipientInnen in die Ecke getrieben werden und, so sie die Bereitschaft zur Rezeption des Videos überhaupt aufbringen, nicht anders können, als sich der Herausforderung der Künstlerin zu stellen.

### III.2.8 *The Color Wheel Series*

Zusammenfassend bis hierher: Die in der Minimal Art angelegte abstrakte Rückwendung der Kunst-Form zu ihrem Gehalt radikalisierte Piper, wie zu Beginn dargelegt, in dem sie auf die spezifische (Repräsentations-)Form der Kunst verzichtete. Dadurch meinte sie, ihre Konzepte, den ‘Gehalt’ transparenter zu machen. Dieses Kalkül ging offensichtlich nicht auf. In einem zweiten Schritt

<sup>600</sup> Piper, Adrian, „Cornered [In die Ecke getrieben]“, verfasst 1988. Englische Erstveröffentlichung in: Balcon, Nr. 4, 1989, S. 122-135, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 322-328, S. 323 (vollständiger Text siehe Anhang).

kehrte sie zum Kunstwerk und zur Funktion der Künstlerin zurück und akzeptierte die grundsätzliche Opakheit des Kunstwerks und ihrer Tätigkeit als Künstlerin. Transparenz war nur durch Spaltung der Kunst zu bekommen, in Kunst und Metakunst. Metakunst bestand in der Reflexion der Bedingungen, unter denen Kunst und die Sozialcharaktere ihrer Protagonisten existieren können. In engem Zusammenhang mit der Aufspaltung steht die Bestimmung des Gehalts der Kunst, das beständige Engagement gegen die Macht des rassistischen oder xenophobischen Stereotyps sowie das methodische Konzept der „indexikalischen Gegenwart“, um mit Kunstwerken ein Höchstmass an Konfrontation und Verbindlichkeit auf Seiten der Rezeption zu erzielen.

In dieser Dreifaltigkeit (antixenophobischer Gehalt der Kunst, Konzept der „indexikalischen Gegenwart“ als Methode und Metakunst als Reflexionsmedium) versuchte Piper dem Autismus der Kunst zu entkommen. Ein anderer Aspekt ihrer vielschichtigen persönlichen Erfahrung war bis anhin aus der Kunst weitgehend herausgehalten worden: die Beschäftigung mit indischer Philosophie und die meditative Praxis des Yoga. Die genannte Dreifaltigkeit war (und ist) ja eine dreifache Spaltung bzw. ein dreifaches Handicap: Die Erfahrung der Ästhetik war nur zu bekommen um den Preis der Transparenz. Umgekehrt ist Erkenntnis – zumindest in der okzidentalistischen Tradition – nur zu haben, wenn ästhetische Erfahrung als Erkenntnisweise wissenschaftlicher Erkenntnis nachgeordnet wird. Und beide, Ästhetik wie *episteme* müssen, als Resultat ihrer institutionellen Absonderung, auf die Ethik als der normativen Dimension des Sozialen verzichten. Im konkreten Fall der Kunstobjekte, der Performances und der Reflexionen von Adrian Piper hiess das: Die rationale Auseinandersetzung mit Rassismus und Xenophobie erreichte nicht jene emotionale Tiefe, in der rassistische und xenophobische Stereotype (als Kantsche Wahrnehmungskategorien) widerlegt werden konnten; und der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Thema mangelte es an der Transparenz der erkenntnistheoretischen Reflexion. Vielleicht ist die grosse Frage, der Adrian Piper methodisch nachgeht, die, auf welchem Wege sich die beiden okzidental Institutionen Kunst und Philosophie – als *episteme* der Erfahrung und als *episteme* der Erkenntnis – vereinigen können, um ethisch, sozial verbindlich und verantwortlich wirksam im Sinne einer postkolonialen Strategie der Überwindung von Ausschlussmechanismen werden zu können. Es bedarf, das legt die im Folgenden beschriebene Arbeit „The Color Wheel Series“ nahe, der in künstlerische Form gebrachten ‘Aufhebung’ der okzidental Differenzierungen durch Elemente indischer Philosophie und Mythologie, um zu einer höheren Einheit zu kommen.

Im Rahmen der 5. Plattform der Documenta 11 wurden einige mit fotografischem Laserdruck hergestellte Abzüge der Serie „The Color Wheel Series“ (Abb. 24) gezeigt, einer Installation, die in verschiedenen Versionen zur Ausstellung gebracht werden kann und Exemplare einer 335 umfassenden Serie implementiert. Wie zuvor kreist die Installation um Fragen der sozialen Identität, ausgedrückt in rassistischen Zuschreibungen. Die in ihrer Form an Bogenfenster erinnernden Bildwerke (Abb. 25) zeigen auf dem Hintergrund eines nächtlichen Sternenhimmels im oberen Bereich eine Statue von Shiva, dem „asketischen Hindugott des Yoga und des Tanzes [...]“<sup>601</sup> im Feuerrad. Shiva gilt als „Zerstörer der Illusion.“<sup>602</sup> Er erscheint hier, so Piper, „im Aspekt des Gottes Nataraj, des Tänzers, der von einem Feuerrad bekrönt ist und auf dem Rücken des Dämon Apasmarapurusha tanzt.“<sup>603</sup> In der Interpretation von Swami Sivananda zerstört Shiva „im Tanzen alle Namen und Formen durch Feuer.“<sup>604</sup> Der Sanskrittext, „der den Schnittpunkt des Feuerrades und des Zielrades zweiteilt“<sup>605</sup>, gibt das elfte Mantra aus dem Werk „Atma Bodha“ (Der Weg zum Selbst) des indischen Philosophen Shankara (788-820 n.Chr.) wieder, in der Übersetzung von Piper: „Weil wir das wahre Selbst mit verschiedenen begrenzenden Aspekten in Verbindung bringen, überlagern wir es mit Ideen wie Kaste, Hautfarbe und Ansehen, so wie wir Wasser mit Geschmack, Farbe usw. überlagern.“<sup>606</sup> Vom unteren Bildrand ragt eine Handzeichnung auf, die das Motiv der drei Affen variiert, indem die Affen durch Masken mit menschlichen Zügen in weisser Hautfarbe ersetzt sind. Das Drei-Affen-Motiv gilt im europäischen Kontext als Sinnbild der Ignoranz, im ursprünglicheren Kontext des Shintoismus gelten die drei Affen eher als Glücksbringer, die, im Rahmen des Kôshin-Fests aufgefordert, den Göttern über die Menschen zu berichten, durch die bekannten Abwehrgesten zum Ausdruck bringen, dass sie sich der Aufgabe verweigern.<sup>607</sup> Schon in früheren konzeptionellen Werken spielte das Motiv eine gewisse Rolle, aber es bleibt fraglich, in welcher der beiden Bedeutungsvarianten es verwendet wird. Die Hintergrundfarbe der Köpfe und das Pantone-Zielrad ist rot (Nr. 187 auf dem Zielrad des Pantone Matching Systems® (187 CVC)) die Farbe des Rasters blau (292 CVC)<sup>608</sup>. Das Weiss der Hände und Gesichter wird nicht als Farbe, sondern

<sup>601</sup> Piper, Adrian, „The Color Wheel Series [Die Farbenradserie]“, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002 (Piper 2002h), S. 364-367, S. 365.

<sup>602</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>603</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>604</sup> Sivananda, Swami, Lord Siva and His Worship, Himalaya, Indien [Divine Life Society], 1996, S. 62ff., zit. nach Piper 2002h, S. 366.

<sup>605</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>606</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>607</sup> „Drei Affen“, siehe: [http://de.wikipedia.org/wiki/Drei\\_Affen.htm](http://de.wikipedia.org/wiki/Drei_Affen.htm).

<sup>608</sup> Adrian Piper: „Das Farbenrad ist ein Gerät zur Darstellung des *Pantone Matching*

als Vermischung aller Farben interpretiert, womit nach Maharaj eine „pointierte politische Unmittelbarkeit ins Spiel kommt.“<sup>609</sup>

Jeder der drei dargestellten Kalotten pro Einzelarbeit der Serie hat jedoch eine andere Hautfarbe. Insgesamt werden die 1010 Pantone-Farben, die nach Abzug der Konstanten verbleiben, auf 335 Einzelarbeiten verteilt, „die in fünf Untermengen zu je 67 unterteilt sind. Die Zahlen erschöpfen die möglichen Farben für jeden dargestellten Kopf.“<sup>610</sup> Lt. Piper wiederholt sich keine der Farben im Laufe der Serie mehr als einmal, welche Form sie auch immer annimmt, ob die Form eines Laserdrucks, eines Digitalbildes, eines Lichtkastens, eines Diapositivs oder einer Postkarte<sup>611</sup>.

Piper kommentiert die Verwendung der exzessiven Farbsystematik zur Meditation über die Bedeutung der Hautfarbe in der Identitätsbildung wie folgt:

„In der westlich-rationalistischen Philosophie zählen Farben zu den Sekundärmerkmalen, die im/in der Wahrnehmenden und nicht im wahrgenommenen Gegenstand lokalisiert sind. Wie Geräusche, Oberflächentexturen, Gerüche und Geschmäcke sind Farben subjektive Wahrnehmungsmodi, die von Wahrnehmenden/r zu Wahrnehmenden/r verschieden sein können, und deshalb kein objektives Wissen von Gegenständen transportieren. Sie stehen im Gegensatz zu den so genannten Primärmerkmalen der geometrischen Form, also Ausdehnung, Gestalt, Linie etc. Letztere sind gemäss den meisten modernen rationalistischen PhilosophInnen im Objekt lokalisiert und konstituieren daher objektiv den wahrgenommenen Gegenstand. Während die Primärmerkmale nur durch den Geist allein wahrgenommen werden können, werden Sekundärmerkmale wie z.B. Farbe durch die Sinnesorgane wahrgenommen.“<sup>612</sup>

Die Künstlerin verweigert jeden Hinweis auf den Konnex zwischen dem physikalischen und perzeptorischen Aspekt der Farbe auf der einen und dem soziokulturellen Aspekt (Hautfarbe als Kategorie der Distinktion) auf der anderen

---

*System*®, »einer internationalen Druck-, Verlags- und Verpackungsfarbsprache, die eine genaue Methode für Auswahl, Präsentation, Spezifikation, Kommunikation, Reproduktion, Eichung und Kontrolle von Farben bietet«. In dieser Serie [Color Wheel Series / M.D.] benütze ich den *Pantone Color Formula Guide 1000*®, »der Farbnormen, Farbidentifikationsnamen oder -nummern sowie Tintenmischformeln für 1.012 Pantone-Farben enthält« [...].“ (Piper 2002h S. 365).

<sup>609</sup> Maharaj 2002a, S. 83.

<sup>610</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>611</sup> Piper 2002h, S. 366,367.

<sup>612</sup> Piper 2002h, S. 365.

Seite, der ihr gesamtes Werk durchzieht und auch in diesem Fall prominentes Motiv ist. Maharaj kommentiert/ergänzt Pipers Erläuterungen mit den Worten: Farbe wird in der westlichen philosophischen Tradition als „ungefestigte, fast halluzinatorische Wahrnehmung“<sup>613</sup> behandelt, die sich des sicheren Wissens der „Vernunft“ entzieht, folglich auch nicht in deren Kategorien beschrieben werden kann. Offensichtlich – so muss interpretiert werden – gibt es in der westlichen Kultur keine *rationale* Strategie gegen die Verbindung von (Haut-)Farbe und sozialer Klassifizierung. Statt die direkte Konfrontation zwischen ‘westlicher’ und ‘östlicher’ Identitätsbildung zu suchen, lässt Piper dem Exkurs über die westlich-rationalistische Farbphilosophie einen Abriss über die „Koshas“, die Hüllen des „Selbst“ im Vedanta, der Gründungsphilosophie des Hinduismus, folgen. „Gemäss dem vedantischen Philosophen Shankara (achtes Jahrhundert) projiziert das Ich [...] diese Schichten als absolute Realität.“<sup>614</sup> Piper interpretiert sie als Illusionen, als „illusorische Überlagerungen“ des „Selbst“, die in einem Prozess der Selbsterkenntnis „sowohl innerlich als auch äusserlich abzuschälen“<sup>615</sup> seien. Der Vorgang beginnt mit der physischen Hülle Annamayakosha (Nährstoffe) und endet mit der intellektuellen Hülle (Vijnanamayakosha) und der glückseligen Hülle (Anandamayakosha).<sup>616</sup> „Unter all diesen Hüllen der Illusion befindet sich das wahre Selbst, d.h. die absolute Realität jenseits der Gesetze von Psychologie und Physik.“<sup>617</sup> Jede einzelne Arbeit der Serie dient diesem Prozess der Selbsterkenntnis, „ist ein Instrument für diese Übung.“<sup>618</sup> Die tiefe Verwurzelung des Rassismus, die sich jeder westlich-rationalistischen Widerlegung entzieht, kann durch desillusionierende Meditation („Selbstuntersuchung, Analyse, Denken, genaue Beobachtung“<sup>619</sup>) zersetzt werden; die hinduistische Philosophie und meditative Praxis, ausgedrückt in der Vorstellung des tanzenden Shiva, „der zeitlosen, männlich-weiblichen, schwarzen Gottheit“<sup>620</sup>, der die Namen und Formen vernichtet, führt zur Abstraktion auch der Hautfarbe „als Indiz [...] der soziokulturellen Schichtung“<sup>621</sup>.

Für Piper war die Realisierung des Color Wheel Series-Projekts eine gelungene Rückkehr in die Sphäre der Kunst, nachdem sich ihr Arbeitsschwerpunkt in die akademische Philosophie verlagert hatte.

<sup>613</sup> Maharaj 2002a, S. 83.

<sup>614</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>615</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>616</sup> Piper 2002h, S. 365.

<sup>617</sup> Piper 2002h, S. 365.

<sup>618</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>619</sup> Piper 2002h, S. 366.

<sup>620</sup> Maharaj 2002a, S. 83.

<sup>621</sup> Maharaj 2002a, S. 82.



Auch zuvor schon, als Piper im Medium der Metakunst und der Philosophie wirksamere Hebel des antixenophobischen und antirassistischen Engagement gefunden zu haben glaubte, als die „traditionelle“ Kunst-Moderne hergab, kam ein Moment der Destruktion zum Tragen, das die Kunst um den Preis der Distanz zum „etablierten“ Kunstbetrieb zu erhalten meinte, ihren Begriff aber zu verschieben begann. Allerdings beschränkte sich die Verschiebung eher auf Effekte der Interferenz, die entstanden, als die Kunst in eine substanzielle und eine selbstreflexive gespalten wurde. Nun aber gibt Piper der Kunst eine neue konstitutive Regel. Anders als in der Tradition der Kunstmoderne üblich wird der Exotismus – in diesem Fall die indische Philosophie – nicht der Kunst einverleibt, der Kunstbegriff wird nicht erweitert; vielmehr sprengt die Aufforderung, die Unvollkommenheiten und Aporien des westlichen philosophischen Denkens dem „Schredder“ (Maharaj) der vedantischen Logik auszusetzen, sowohl den okzidentalistischen Rationalismus als auch die okzidentalistische, komplementär zum Rationalismus existierende Ästhetik durch etwas Neues, vielleicht durch einen Hybrid, dem z.Z. noch ein eigentlicher Begriff fehlt. Maharaj umschreibt es so: „Dem Mathematisch-Rechnerischen tritt eine soundhaft-somatische Art von Wissen-Denken-Fühlen gegenüber.“<sup>622</sup>

Was hier als soundhaft-somatisch mehr umschrieben als definiert wird, stellt sich als rezeptive Haltung auch bei der Lektüre des eingangs aufgeführten Briefes an den Herausgeber ein. Dort wurde sie als Effekt beschrieben, die dem Mantra ähnelt. Damit kehrt die Darstellung zum Anfang zurück. Die mantrische Rezeption, jedenfalls im Falle Pipers, setzt nicht einfach auf die Suggestivkraft des Monotonen, sondern auf den Exzess der Logik bis hin zur Absurdität. Es ist nicht die Ausschaltung des Logos, die zur emotionalen Erkenntnis, zur Erfahrung des ‘Gehalts’ des Kunstwerks führt, sondern gerade seine unerbittliche, stringente Anwendung. Umgekehrt lässt sich die ästhetische Erfahrung als sinnliche Anschauung nie vom rationalen Kalkül trennen; sie *ist* dessen sinnliche Erscheinung.

### *Schluss*

Motiviert durch das persönliche Leiden an rassistischer Stereotypie verleiht Adrian Piper ihren künstlerischen Konzepten einen genuinen ‘Gehalt’: Konfrontation bis in die Verästelungen mit den Variationen der Xenophobie (zu der auch die

---

<sup>622</sup> Maharaj 2002a, S. 83.

spezifische Form des Rassismus gehört). Um der (intellektuellen) Opakheit der ästhetischen Erfahrung entgegenzuwirken, spaltet sie die Kunst in ästhetische Objekte und die Kritik der Entstehungsbedingungen von Kunst, die sie als Metakunst bezeichnet. Der emotionalen Tiefe der ästhetischen Erfahrung gesellt sie so die intellektuelle Transparenz des rationalen Diskurses zu. Diese Aufspaltung ist nicht nur Ausdruck eines individuellen künstlerischen Weges, sondern auch Ausdruck der doppelten Bestimmtheit, der die Künstlerin unterliegt. Die Strategie, Kunst als besondere ästhetische Regel mit dem epistemischen System der analytischen Philosophie statt mit der Institution der Kunst zu verbinden, um so von aussen einen neu bestimmten Kunstbegriff zu entwickeln, entspricht offensichtlich auch einem genuin *postkolonialistischen* Kalkül einer Ästhetik des „Anderen“, deren Ziel es ist, im institutionellen Gefüge der Gesellschaft einen eigenen, festen Platz zu erkämpfen. Er soll die Entfaltung eines emanzipatorischen Instruments ermöglichen, der auf die Aufhebung der ethnozentristischen Differenz abzielt.

So sehr die von Piper vorgenommene Spaltung der Kunst und die Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft der Gespaltenheit der postkolonialen Subjekte (zu denen nicht nur die gehören, die unter kolonialer Stereotypisierung zu leiden hatten und haben) entsprechen mag, so wenig kann die ästhetisch und rational bestimmte Doppelstrategie zur emotionalen Tiefe und zur intellektuellen Transparenz führen, die für die spezifisch postkoloniale Emanzipation erforderlich ist. Die Spaltung selbst muss in Einheit verwandelt werden. Pipers Kunstbegriff (und ebenso ihr Begriff der wissenschaftlichen Rationalität) muss sich letzten Endes gegen die isolierten Systeme der ästhetischen Anschauung und der wissenschaftlichen Abstraktion wenden. Unter Rekurs auf aussereuropäische, namentlich vedantische Vorstellungen gelingt ihr die Überwindung des europäischen Schismas von Wissenschaft und Kunst nicht durch Verdrängung, sondern durch den Exzess der je spezifischen epistemischen Systeme – bis zu deren Kollaps.

Wie bei Ennadre zielen die Bemühungen der Transzendenz der rassistischen Spaltung nicht auf die Transzendenz der Arbeitszusammenhänge, in der sich die Künstlerin bewegt. Ganz im Gegenteil wird die Repräsentation in den vorhandenen Institutionen, sei es der Kunstbetrieb oder die philosophische Fakultät gesucht und erkämpft. Der postkolonialistische Ansatz zur Transzendenz liegt nicht so sehr in der Tendenz zur Entdifferenzierung, zur Schaffung eines allgemeinen Produktivitätsdispositivs, unter das auch die spezielle Kreativität der künstlerischen

Sphäre subsumiert werden kann, sondern – durch die funktionelle Aufspaltung der vorhandenen Institutionen – zur Schaffung eines Zwischenraums, der vor allem Bewegungsraum schafft und als Forum im Zwischenbereich zwischen Kunst und Politik genutzt werden kann.

### **Zusammenfassung des Kapitels**

Sekulas Aufklärungsarbeit setzt am Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit, Pipers am amerikanischen Rassismus und – allgemeiner – an der Erfahrung der Xenophobie an. Genau genommen geht es Sekula um die verdrängten Folgen des industriell-imperialistischen Komplexes, die Arbeitsbedingungen der Ausgebeuteten, den Einfluss ihres Widerstands auf die Entwicklung des globalen Kapitalismus. Er versucht die Mär zu widerlegen, mit dem „Ende der Geschichte“ würde Ausbeutung im industriellen Stil rudimentär werden, das Industrieproletariat in der globalen Ökonomie keine Rolle mehr spielen. Sekulas Arbeit ist ein Manifest gegen die Auslöschung des Gedächtnisses des „Proletariats“ und dessen Beitrag zur Zivilisierung der kapitalistischen Wildnis in den letzten drei Jahrhunderten. Zu diesem Zweck nutzt er die kritischen Potenziale der Kunst, vor allem der konzeptuellen Ansätze und die Realismus-Erfahrungen der Arbeiterbewegung der 1920er und 1930er Jahre, nicht aber, ohne sie zugleich gründlich zu analysieren und zu kritisieren, wo sie sich gegen emanzipative Intentionen richten oder gar zu Werkzeugen totalitärer Verkehrung werden. Indem er die fotografische Dokumentation inszeniert, gibt er den Arbeitenden ein Bild und eine Stimme, lässt sie zugleich als Ausgebeutete und als Menschen erscheinen, die sich auf keine ökonomische Funktion im Kapitalismus reduzieren lassen. Er wendet sich damit gegen die Illusion, mit der blossen Abbildung sei die Wahrheit bereits evident. Er wendet sich aber auch gegen das Menschenbild des historisch gewordenen Sozialismus, das den geschundenen Menschen zum ‘Gott in Arbeitskleidern’ stilisiert, um ihn in der Realität der sozialistischen Praxis besser kreuzigen zu können.

Piper spürt den Möglichkeiten des humanen Seins nach, das ohne die wechselseitige Entfremdung durch xenophobe Stereotypisierung auskommt. Ihre künstlerischen Aktionen und ihr philosophischer Diskurs lassen sich nicht in den Kategorien des Gegensatzes von Kapital und Arbeit abbilden, welchem möglicherweise eine historisch tiefere Schicht gesellschaftlicher Gegensätze unterliegt, die sich nur noch individualpsychologisch als Gegensatz von „Selbst“

und „Anderem“ analysieren lassen. Anders als Sekula relativiert Piper die Mittel der Kritik (den rationalen Diskurs und die epistemischen Momente der Kunst) nicht, um sie in einem erneuerten Projekt der Aufklärung fruchtbar zu machen, sondern bringt sie durch exzessive Anwendung an einen Punkt, wo sie in metarationale Formen des Wissens umschlagen. Während Sekula die okzidentalistischen Register des Wissens auf Tauglichkeit prüft, implementiert Piper bisher als esoterisch geltende aussereuropäische Wissensformen, um das Vakuum, das der Overkill des okzidentalischen Rationalismus hinterlässt, diesmal mit ausseraufklärerischen Formen des Wissens füllen zu können. Weiterhin im Gegensatz zu Sekula, der, um Wirkung ausüben zu können, v.a. auf Foren ausserhalb des traditionellen Kunstkontexts angewiesen ist, pocht Piper geradezu darauf, als Künstlerin akzeptiert zu werden. Der Grund dafür ist, dass das Gelingen postkolonialistischer Ästhetik von der Präsenz der zuvor Ausgeschlossenen im Kunstbetrieb abhängig ist. So zeigt sich auch bei diesem ‘Paar’, dass der jeweils von der Gegenseite der okzidentalischen Konstellation unternommene künstlerische Aufbruch zu einer reziprok-umgekehrten Positionierung im Kunstsystem führt.

## Kapitel IV

### Thomas Hirschhorn und Park Fiction: „Kunst auf politische Art“ und kollektive Wunschproduktion als Kunst

Im Rahmen der Konstruktion zweier gegensätzlicher künstlerischer Strategien, die auf die globalisierungsbedingten Herausforderungen Antworten suchen, liegt der Schwerpunkt der folgenden Untersuchung auf der Rolle der Kunst als Katalysator von politischen und sozialen Prozessen im öffentlichen Raum – einmal unter ausdrücklicher Nutzung der autonomen Sphäre der Kunst, ein andermal unter deren ausdrücklicher Vermeidung. Die letztendlichen Adressaten sind in beiden Fällen diejenigen, die durch das Kunstsystem gewöhnlich nicht als ProduzentInnen oder RezipientInnen erfasst werden, MigrantInnen, Randständige, ja, sogar Kinder. Die Protagonisten gehen ihre Aufgabe von gegensätzlichen Ausgangspunkten an.

Hirschhorn ist zuerst Designer und sucht die Autorität der Kunstsphäre zu nutzen, um Kunstwerke, die der Aufklärung und Mobilisierung dienen sollen, im (ungeschützten) öffentlichen Raum zu platzieren. Die Invasion des Kunstsystems wird hier nicht vom postkolonialistischen Standpunkt angegangen. Die Korrelation des Modus „Invasion“ mit postkolonialistischer Motivation greift hier nicht. Allerdings startet Hirschhorn – bezogen auf das Kunstsystem – in vergleichbarer Weise von einem illegitimen Ort wie KünstlerInnen, die die unsichtbare Seite der europäischen Moderne – das kolonial verdrängte Andere des europäischen Selbst – zur Präsenz bringen. Es ist ein Ort, der vom Standpunkt der Konstitution der Kunst-Moderne als konstitutionswidrig, weil abhängig, gilt. Gegen das Design, besser, gegen seinen Vorgänger, das Kunsthandwerk, trachtete die Kunst sich zu emanzipieren, um zu einer vollwertigen Sphäre des bürgerlichen Selbstbewusstseins zu werden, eines Selbstbewusstseins, das seine Subjektion unter die von ihm geschaffenen Zwänge in und mit der *attitude* des Demiurgen kompensiert. Das Design hebt unter den widersprüchlichen Bedingungen kapitalistischer Ökonomie die Kunst auf. Oder anders: Im Design einverleibt sich der Verwertungsprozess die Kunst, raubt ihr die Autonomie und vereint sie – unter der Hand, unfreiwillig – mit den anderen Produktivkräften. Mehr dazu an entsprechender Stelle im folgenden Kapitel.

Die Kunst(-Moderne) als das subtilste der modernen Repräsentationsregimes phantasmiiert die Omnipotenz des bürgerlichen Selbst, indem sie die allgemeine Kreativität in Kunstwerken als magischen Zeichen der Macht sublimiert. Sie

verhält sich zum Design ähnlich, wie das koloniale Regime zu den kolonisierten Subjekten. Es muss die Existenz der Kolonisierten anerkennen, denn ohne letztere könnte es weder seine materielle noch seine mentale Herrschaft aufrecht erhalten. Aus den selben Gründen muss es sie als Quelle seiner Macht verdrängen und substituieren. Ein Paradox, das im Zeichen ständig neu prozessiert werden muss, wie im Kapitel II.2 ausgeführt wurde. Die Rolle des Designs verweist darauf, dass die binnenkolonialistischen Prozesse in ähnlicher Weise gespalten und reziprok beziehungsweise paradox verlaufen wie die – auch nur scheinbar – äusseren zwischen kolonisierendem System und kolonisierten Subjekten. Und in diesem Sinne ist es legitim, einen Künstler wie Hirschhorn in die Reihe der „Invasoren“ aufzunehmen.

Die LeiterInnen von Park Fiction kommen aus der Kunstsphäre und lassen diese bewusst hinter sich, um ihre künstlerischen Fähigkeiten in eine bestehende Bürgerinitiative einbringen zu können. Wo bleibt dabei die Kunst? Erweitert sich ihr Terrain, wenn ein Künstler soziale Prozesse ausserhalb des Kunstbetriebs anstösst oder hebt sie sich in politisch/sozialen Aktionen als eigenständige Form des arbeitsteilig-differenzierten Profils der Gesellschaft auf? Werden die von der künstlerischen Initiative Erfassten zu KünstlerInnen oder zu Kunstobjekten? Löst sich die spezielle Kunsttätigkeit in einem allgemeinen Dispositiv von Kreativität auf oder wird die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst nur neu justiert – zum Beispiel, indem sie flexibel oder besser noch: mobil gemacht wird?

#### **IV.1 Thomas Hirschhorn. „Kunst auf politische Art“**

##### *IV.1.1 Die Wiedergeburt der Kunst aus dem Geist des Designs*

###### *IV.1.1.a Vom Designer zum Künstler*

Thomas Hirschhorn (geb. 1957, Bern) studierte an der Schule für Gestaltung, Zürich, wo er sich nach eigenen Angaben durch das Bauhaus und die Geschichte der Graphik-, Modedesigner, Architekten und Künstler inspirieren liess.<sup>623</sup> „Ich war von den russischen revolutionären Künstlern fasziniert – Malewitsch, Rodtschenko, Tatlin, Klutskis, El Lissitzky, Popova und Stepanova – die immer noch sehr wichtig für mich sind. Das war mein Fundament an dieser Schule, mit all ihrer

---

<sup>623</sup> „Allison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn“ (Hirschhorn 2004a), in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004, S. 8-39, S. 8.

intellektuellen Unklarheit, den nicht gesagten Dingen, ihren Mehrdeutigkeiten und institutionellen Ambiguitäten.“<sup>624</sup> Hirschhorn wollte nichts weiter als Designer werden, im Gegensatz zu seinen MitschülerInnen, die sich als Künstler gerierten. Spezifisch künstlerische Ausbildungsmodule lehnte er ab. Als Designer, so Hirschhorn, müsse man nicht zeichnen und malen gelernt haben.<sup>625</sup> Hirschhorn entwickelt allerdings eine sehr eigenwillige Vorstellung des Designs. „Ich wollte mit bestehenden Bildern arbeiten, mit Fotografien, mit Texten, mit Formen. Ich wollte einen Weg finden, das Publikum direkt mit meinem Werk zu konfrontieren. Ich wollte für einen Anlass oder eine Idee arbeiten, mit der ich einverstanden sein konnte, der ich mich verpflichtet fühlte. Ab da beanspruchte ich ein Grafikdesigner für mich selbst zu sein – ein Grafikdesigner, der nicht im Auftrag arbeitet, sondern für sich selbst, unabhängig, aber auch für andere.“<sup>626</sup>

1984 übersiedelte Hirschhorn nach Paris, wo er halbtags bei GRAPUS arbeitete, einem Designer-Kollektiv, das u.a. politisches Design – Plakate, Broschüren – für Organisationen wie die Parti Communiste oder die CGT (Confederation Générale du Travail) herstellte, und wo er zugleich seine eigenen Visionen verfolgte. In den Kreisen des politisch motivierten Designs war Hirschhorn mit seinen Ideen isoliert. Dort galt „Kunst“ als „reaktionär“ und „Mainstream“.<sup>627</sup> Hirschhorn agierte in einer Situation, in der die Autonomie der Kunst-Moderne als Freibrief für gesellschaftliche Verantwortungslosigkeit desavouiert war. Die Preisgabe künstlerischer Autonomie und das Einbringen der künstlerischen Kreativität in politische Zusammenhänge war hier einerseits längst aus dem Stadium der blossen Propagierung, des Experiments oder individualistischer Praxis heraus; andererseits schien eine verantwortliche künstlerische Kreativität auf Dauer nur möglich als *kommerziell vermitteltes* politisches Design. Nach Hirschhorn waren auch die GRAPUS-Designer Ausführende der Wünsche ihrer Klienten, und darüber hinaus war das GRAPUS „ein gewöhnliches Studio für kreatives Design mit seinen

<sup>624</sup> Hirschhorn 2004a, S. 8,9. Im Original: „I was fascinated by Russian revolutionary artists – Malevich, Rodchenko, Tatlin, Klutis, El Lissitzky, Popova and Stepanova – who are still very important for me. So this was my foundation at that school, with all its intellectual vagueness, the things left unsaid, its equivocations and institutionalized ambiguities.“

<sup>625</sup> Hirschhorn 2004a, S. 9.

<sup>626</sup> Hirschhorn 2004a, S. 9. Im Original: „I really wanted to work with existing images, with photographs, with texts, with forms. I wanted to find a way to confront an audience directly with my work. I wanted to work for a cause or an idea that I agreed with, to which I had a commitment. It was then that I started to claim that I was a ‘graphic designer for myself’ – that is to say a graphic designer who doesn’t work on commission, but creates for himself, independently, but also for others.“

<sup>627</sup> So kolportiert von Gingeras mit Zustimmung Hirschhorns im hier zitierten Interview, Hirschhorn 2004a, S. 10. Das Interview scheint einem Dialog zu folgen, in dem Gingeras Hirschhorn in einer Deutlichkeit interpretiert, die sich Hirschhorn – vermutlich aus Rücksicht auf seine Freunde von GRAPUS – verkneift.

eigenen Hierarchien und Kunden.“<sup>628</sup> Einerseits operierten die politischen Designer auf der Basis antikapitalistischer Vorstellungen<sup>629</sup>, andererseits war ihre Tätigkeit durch das „kommerzielle Modell des kapitalistischen Systems“ geprägt.<sup>630</sup>

Dagegen grenzte sich Hirschhorn mit einem Modell ab, in dem er die kommerzielle Struktur des politischen Designs zu unterlaufen und ihr utopisches Potential radikal zur Entfaltung zu bringen suchte. „Ich wollte ein Grafikdesigner aus politischen Gründen sein. Ich wollte frei sein und verantwortlich für meine Arbeit. Ich wollte der einzige Autor meiner Arbeit sein. Ich brauchte eine Menge Zeit, um das zu verstehen: Es war der Beginn meiner Auseinandersetzung mit Grafik-Design. Ich fühlte, das [Grafik-Design / M.D.] war eine Sackgasse.“<sup>631</sup> Hirschhorn wurde „Künstler“: „Die Entscheidung, ein Künstler zu sein ist die Entscheidung, frei zu sein. Freiheit ist die Bedingung für Verantwortlichkeit. Ich stellte fest, dass ein Künstler zu sein keine Frage von Form oder Inhalt war, sondern eine Frage der Verantwortlichkeit.“<sup>632</sup>

#### *Exkurs: Design als kommerzielle Form künstlerischer Kreativität*

Hirschhorn begründet seine Konversion zum Künstlertum mit der Unfreiheit des Kreativen unter dem Diktat des Designs. Kunst, die unter den Bedingungen der kommerziellen Vermittlung – Marx hätte von der reellen Subsumtion der künstlerischen Arbeit unter die kapitalistische Verwertung gesprochen – zustande kommt, macht den Künstler/Designer zur abhängigen Variablen eines fremden Interesses – so Hirschhorn. Die Frage, ob die Sphäre der Kunst von solcher Abhängigkeit befreit, muss aufgeworfen werden. Sie wird später beantwortet werden. An dieser Stelle geht es zunächst um die Klärung des Verhältnisses von Design, künstlerischer Freiheit und *ästh-ethischer* Verantwortung.

---

<sup>628</sup> Hirschhorn 2004a, S. 9.

<sup>629</sup> Gingeras, die Interviewpartnerin von Hirschhorn, spricht von einem Modell „negativer Dialektik“ auf der Basis „marxistischer Ideologie“, siehe Hirschhorn 2004a, S. 11.

<sup>630</sup> Gingeras im Gespräch mit Hirschhorn, in: Hirschhorn 2004a, S. 9.

<sup>631</sup> Hirschhorn 2004a, S. 10. Im Original: „I wanted to be a graphic designer for political reasons. I wanted to be free, and responsible for my work. I wanted to be the sole author of my work. I needed a lot of time to figure out: it was the beginning of my quarrel with graphic design. I felt it was a dead end.”

<sup>632</sup> Hirschhorn 2004a, S. 11. Im Original: „The decision to be an artist is the decision to be free. Freedom is the condition of responsibility. I realized that to be an artist is not a question of form or of content, it's a question of responsibility.“



Der Gestaltungswille des Designers<sup>633</sup>, der zunächst einmal für sich da zu sein scheint, tritt im Rahmen seiner kommerziellen Beauftragung in Beziehung zum Ausdruckswillen eines Dritten – als ein Vertrag zwischen zwei Individuen oder besser Monaden, denn dass der Designer seinen Gestaltungswillen auf die Allgemeinheit richten kann (genau das aber ist Hirschhorns Interesse), ist in dieser vertraglichen Beziehung ausgeschlossen. Merkwürdigerweise wird aber die Allgemeinheit oder die Gesellschaft, wenn auch als abstraktes Ganzes, involviert, sobald die beauftragte Leistung an den Auftraggeber gegen das allgemeine Äquivalent – gegen Geld – abgeliefert wird. Spätestens in dem Moment des Tauschakts (in Wirklichkeit findet schon in der Produktion die Ausrichtung darauf statt) wird aus dem ‘designten’ Gegenstand ein gesellschaftlicher, wird der Gestaltungswille des Designers zum Akt gesellschaftlicher Produktivität oder Kreativität. Schuld daran ist die Verwandlung des Design-Produkts in eine Ware, die sich gegen den Inbegriff des Allgemeinen, gegen Geld tauscht. Das Geld, das der Designer nun in den Händen hält (oder auf seinem Konto angezeigt sieht), macht sein Produkt zugleich zu einem Bestandteil des gesellschaftlichen Stoffwechsels. Natürlich ist das eine sehr abstrakte und zugleich fetischistische Form des Sachverhalts, jedoch so real, dass ein Künstler wie Hirschhorn ihn zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen machen kann.

So sehr das Geld auf abstrakte Weise den gesellschaftlichen Charakter der privat betriebenen Arbeit bestätigt, so sehr verhindert es allerdings auch, dass sich zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer eine echte Zusammenarbeit, eine wirkliche Übereinkunft über den Inhalt des vereinbarten Produkts oder der Leistung einstellen kann. Es wird dies umso deutlicher, umso übereinstimmender die Interessen der Vertragspartner ausserhalb der kommerziellen Beziehung sind. Wie im Falle von GRAPUS, das aus den gleichen Beweggründen Design macht wie seine Auftraggeber Politik.

Der Begriff des Geldes, sofern nicht komparativ verwendet, weist in seiner Rigorosität und Ausschliesslichkeit bereits darauf hin: als ‘Geltendes an sich’ unterdrückt es jeglichen besonderen Inhalt. Es zwingt im wahrsten Sinne des Wortes seine Gleichgültigkeit, seinen Egalitarismus allen Beteiligten des Kaufaktes auf. Dem Auftraggeber insofern, als es ihm in einem abstrakten Sinn gleichgültig sein muss, ob der intendierte Inhalt des Produkts – eine politische Botschaft z.B. – getroffen wird oder nicht. In einem abstrakten Sinn meint hier: in seiner Funktion

---

<sup>633</sup> Im Interesse der Darstellung wird an dieser Stelle auf die sonst praktizierte „gender-korrekte“ Berücksichtigung der weiblichen Form verzichtet.

als Auftraggeber, als Käufer, der das allgemeine Äquivalent gegen ein Produkt austauscht. Da er mit dem Geld die Kompetenz der Gestaltung aus der Hand gegeben hat, muss er sich auf die des Designers verlassen: da er nur das Substitut, den Repräsentanten der gesellschaftlichen Verantwortung in der Hand hält – das Geld –, fehlt ihm auch die Freiheit der Gestaltung.

Der Gestalter, Designer, kann aufgrund des geldförmigen Verhältnisses zwischen Auftrag und Leistung den Willen des Auftraggebers nicht wirklich ausführen. Dessen Wille bleibt ihm äusserlich, sowohl aus Gründen seiner eigenen Position in diesem Beziehungsgefüge – es fehlt ihm die Freiheit, um verantwortlich handeln zu können – als auch, weil der Auftraggeber den Inhalt des in Auftrag gegebenen Produkts aus den Augen verlieren muss, sobald er ihn zum Gegenstand eines Warenhandels macht. Der Designer wird den Auftrag seines Geldgebers verfehlen und ihn mit einem eigenen Inhalt versehen müssen, sodass der Auftraggeber ein Produkt erhält, das seine eigenen Intentionen unterlaufen muss. Ein nicht unerheblicher Teil der Hirschhornschen Kritik an der Design-Ästhetik handelt von diesem Dilemma: von der Verfehlung des gestalterischen Impulses im Akt der Verwandlung künstlerischer Kreativität in ein käufliches Produkt.

Zur Verständigung zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer hinsichtlich des Inhalts des Auftrags kommt es nur, wenn beide von ihren Rollen im Akt der Verwandlung des Produkts in eine Ware Abstand nehmen. Ein Abstand, der dazu führt, dass die kommerzielle Vermittlung ebenso bewusst riskiert wie gebrochen wird; der dazu führt, dass die egalisierende, „vergleichgültigende“, abstrahierende Wirkung des Tauschaktes ebenso in Rechnung gestellt wird wie die allseitige, sich in der Produktion und im Produkt manifestierende Rebellion gegen die Abstraktion des Geldes. Ein politisches Plakat, das im Auftrag gestaltet wurde, als Design, wird in diesem Sinne immer von der Widersprüchlichkeit des Herstellungs- und Vermittlungsprozesses sprechen, dem es seine Existenz verdankt.

An den Erfahrungen eines sowohl politisch agierenden als auch *lohnabhängigen* Künstlers im Rahmen politischen Designs setzt das Hirschhornsche Konzept an. Es sind zugleich Erfahrungen *nach* der Autonomie der Kunst(-Moderne), sodass die Entscheidung für die Inanspruchnahme der künstlerischen Autonomie nicht nur ein Akt der schlichten Restaurierung der Autonomie der Kunstmoderne sein kann. Aber die Gefahr besteht, wie es bei Hirschhorn selbst zum Ausdruck kommt, mit der Rückkehr in die Kunstautonomie zugleich ein paar ihrer Gespenster wiederzubeleben, wenn auch mit der Verschiebung, die das Hirschhornsche

Konzept mit sich bringt, wonach die Autonomie Mittel zum Zweck, zur Radikalisierung utopischer Impulse, wird: „Die Begründung, Künstler zu sein“, so Hirschhorn, „ist eine Begründung für das Absolute und die Ewigkeit. Das hat nichts mit Romantik und Idealismus zu tun, sondern ist eine Frage der Courage.“<sup>634</sup> Wie im Falle der Perspektive des politischen Künstler-Designers wird auch die Auseinandersetzung um die Neo-Ontologisierung der Kunstautonomie noch einmal aufzunehmen sein.

#### *IV.1.1.b „Kunst auf politische Art“*

„Meine Verwandlung in einen ›Künstler‹“, so Hirschhorn, „dauerte mehrere Jahre.“<sup>635</sup> Von den Designern war keine Hilfe zu erwarten. Um die Schwelle zum Künstlertum zu überschreiten, bedurfte es einiger von Hirschhorn namentlich nicht genannter „Intellektueller“. Sie halfen „zu verstehen, dass der gewählte Weg [Design zu machen / M.D.] politisch, nicht künstlerisch war. [...]“<sup>636</sup> Das neue Rollenmuster findet Hirschhorn durch das Studium von Werk und Texten von Künstlern wie Joseph Beuys, Andy Warhol, Otto Freundlich und Piet Mondrian. Das entscheidende Vorbild war deren Festhalten [to be true to] an einer „initial idea“. „Das beste Beispiel war für mich Andy Warhol. [...] Er hatte begriffen, dass er weder Maler noch Bildhauer sein musste; er hatte begriffen, dass kommerzielles Grafik-Design unter die Überschrift »Illustration« gehörte. Als er das erfasst hatte, begann er seine Produkte zu entwickeln, zu serialisieren und zu industrialisieren.“<sup>637</sup> Mit anderen Worten: So wie Warhol nicht Maler oder Bildhauer sein musste, um eine konsistente künstlerische Idee zu entwickeln, so musste Hirschhorn keine traditionelle Künftlerausbildung absolvieren, um Design in Kunst zu transformieren.

Freiheit und Verantwortlichkeit, zentrale Topoi in Hirschhorns Konzept, sind kein Selbstzweck, sondern Bedingungen radikaler Negation des „Systems“ (Hirschhorn): „Der Motor, der mein Werk antreibt, ist die condition humaine und

<sup>634</sup> Hirschhorn 2004a, S. 11. Im Original: „The decision to be an artist is a decision for the absolute and for eternity. That has nothing to do with romanticism or idealism, it's a question of courage.“

<sup>635</sup> Hirschhorn 2004a, S. 11. Im Original: „[...] my transition to 'artist' took place over several years.“

<sup>636</sup> Hirschhorn 2004a, S. 11. Im Original: „They helped me to understand that my choice was political, not artistic [...]“

<sup>637</sup> Hirschhorn 2004a, S. 11. Im Original: „The best example for me was Warhol. [...] He understood that he didn't have to be either a painter or a sculptor; he understood that commercial graphic design fell under the heading of 'illustration'. Having grasped that, he just developed, repeated, industrialized.“

meine Überlegungen dazu. Ich glaube nicht, dass der Prozess der künstlerischen Tätigkeit ohne eine kritische Position möglich ist. Ein Künstler macht kein Werk, damit es funktioniert und Erfolg hat. Nicht mit dem System übereinzustimmen, erfordert Mut. Künstler sind ungehorsam – das ist der erste Weg zur Utopie. Ein Künstler kann eine Utopie schaffen. Die Utopie basiert auf der Ablehnung des vorherrschenden Konsenses.“<sup>638</sup>

Kunst und Philosophie werden im Kampf gegen die „etablierte Macht“ (Hirschhorn) instrumentalisiert: „Philosophie und Kunst sind Kriegsmaschinen. Ich mag das. Eine Maschine ist ein Werkzeug, mit dem für Freiheit gekämpft werden kann, um sich zu verorten, um aus dem ganzen System von Hochkunst, Kultur und Macht herauszukommen. Es gibt nichts Neues, keine Schöpfung, keine Aktion ohne diese Kriegsmaschine.“<sup>639</sup> Kunst und Philosophie sind gewissermassen Aufklärungsmaschinen im Kampf gegen die mediale Gewalt: „Es gibt keine Möglichkeit, alternative Informationen zu erhalten; wir sind Geiseln der Informationen, die wir bekommen. Meine Arbeit ist auch ein Kampf gegen Einschüchterung und Zynismus. Das sind meine Motivationen als Künstler. [...] Es ist keine ›politische‹ Arbeit; *ich versuche Kunst auf politische Art zu machen*.“ (Hervorhebung durch M.D.)“<sup>640</sup> Dabei geht Hirschhorn von der Annahme aus, „dass eine Geste des anarchistischen Gebrauchs frei zirkulierender, abseitiger und unbeachteter diskursiver und institutioneller Räume die sozial und politisch konstruierten Grenzen kollabieren lassen kann, in Aktionen spontaner Kommunikation mit einem mutmasslich klassenlosen Publikum.“<sup>641</sup>

Dieses Publikum verharret nicht mehr, wie noch in der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre im Stande selbstverschuldeter Unmündigkeit. Buchloh bringt

---

<sup>638</sup> Thomas Hirschhorn in: Enwezor, Okwui, „Interview with Thomas Hirschhorn“, in: Rondeau, James, et. al. (Hg.), Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake / World Airport, Art Institute of Chicago / The Renaissance Society at the University of Chicago, o.O., 2000, S. 26-35, o.S.

<sup>639</sup> Hirschhorn 2004a, S. 21. Im Original: „Philosophy and art are *machines de guerre*. I like this. A machine is a tool with which to struggle for freedom, to territorialize yourself, to get out of the whole shifty art, culture, power system. There’s nothing new, no creation, no action without this *machine de guerre*.“

<sup>640</sup> Cuveline, Pascaline, „Weak Affinities: The Art of Thomas Hirschhorn“, Artforum, New York, May 1998, S. 132-35. (Excerpts from a conversation with the artist [Buchloh]), zit. nach Buchloh, Benjamin H.D., „Thomas Hirschhorn: Lay Out and Display Diagrams“ (Buchloh 2004), in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004, S. 41-93, S. 57. Im Original: „My work is also a struggle against intimidation and cynism. These are my motivations as an artist. [...] It’s not ‘political’ work; I am trying to make art in a political way.“

<sup>641</sup> Buchloh 2004, S.65. Im Original: „[...] it is the assumption that a gesture of anarchistic reclamation of free circulation, discarding or disregarding discursive and institutional spaces, could collapse socially and politically constructed boundaries in acts of a spontaneous communication with a supposedly classless audience.“

Hirschhorn in Gegensatz zu „politischen“ Künstlern wie Haake oder Martha Rosler, mit den Worten, dort appelliere „[...]ein erleuchtetes, aufgeklärtes Subjekt an eines, das unterstellterweise zu falschem Bewusstsein verurteilt sei.“<sup>642</sup> Und: „Hirschhorn weigert sich, die dem Künstler zugemutete transzendente Position der Ausnahme vom falschen Bewusstsein anzunehmen und begegnet dem mit der vollen Bestätigung der unvermeidlichen Verstrickung der künstlerischen Praxis mitten im Zentrum der ideologischen Interessen.“<sup>643</sup>

Von den Konzeptkünstlern der 1960er und 1970er Jahre unterscheidet Hirschhorn zudem der Verzicht auf die institutionelle Kritik des Kunstbetriebes. Zwar wird seine Opposition zum Betrieb der Hochkultur deutlich: „Ich besuchte Galerien und Museen und hatte schon eine kritische Haltung gegenüber dem *White Cube* sowie gegenüber glorifizierten, mystifizierten Kunstwerken und der Bedeutung, die sie bekommen, wenn sie ausgestellt werden. Ich hasste immer die bestimmte Art und Weise, Kunstwerke zu präsentieren, die darauf abzielte, den Betrachter einzuschüchtern. Ich fühlte mich oft von einem Kunstwerk durch die Art seiner Präsentation ausgeschlossen. Ich hasse die suggerierte Bedeutung, Wichtigkeit des Kontexts bei der Präsentation von Kunstwerken.“<sup>644</sup> Aber: „Ich lege Wert darauf, festzustellen, dass meine Arbeit nie auf der Kritik der Institutionen oder des Kommerzes beruhte. Ich will nicht *gegen*, sondern *für* etwas kämpfen.“<sup>645</sup> Buchloh kommentiert: „In offensichtlicher Opposition zu den allwissenden aufklärerischen Zielen der politischen radikalen Kunst der 1960er und 1970er (z.B. Daniel Buren und Hans Haake), die in einer transzendentalen rationalen Perspektive arbeiteten, um die latente ideologische Agenda der Institutionen auseinander zu nehmen, bewohnt Hirschhorns Arbeit den Raum und die Subjektpositionen derjenigen, die von den Errungenschaften der Moderne ausgeschlossen wurden [...]“.<sup>646</sup>

<sup>642</sup> Buchloh 2004, S. 56,57. Im Original: „[...] an enlightened subject (the artist) [...] to another subject (the spectator reader), supposedly doomed by false consciousness.“

<sup>643</sup> Buchloh 2004, S. 57. Im Original: „Hirschhorn refuses to adopt the artist’s presumed transcendental position of exemption from false consciousness, and counters it with a full affirmation of the inevitable implication of artistic practice within the very centre of ideological interests itself.“

<sup>644</sup> Hirschhorn 2004a, S. 14. Im Original: „I was visiting galleries and museums, and already had a critical attitude towards the ‘white cube’ and towards glorified, mystified artworks and the means of displaying them. I always hated a certain way of presenting artworks that aims to intimidate the spectator. Often I felt myself excluded from an artwork by the way it was presented. I hate the suggested importance of context in the presentation of artworks.“

<sup>645</sup> Hirschhorn 2004a, S. 23. Im Original: „It’s important to stress that I’ve never based my work on institutional critique or the critique of commerce. I don’t want to fight *against*; I want to fight *for*.“ Hervorhebungen im Original.

<sup>646</sup> Buchloh 2004, S. 64. Im Original: „In manifest opposition to the omniscient enlightenment claims of politically radical art of the 1960s and 1970s (e.g. Daniel Buren and Hans Haake) that operated from a transcendental perspective of rationality dismantling the latent ideological agenda of institutions, Hirschhorn’s work inhabits the

In Hirschhorns Kunstkontext oder Betriebssystem gibt es keine Hierarchie zwischen Orten. Die Ausstellung auf der Strasse ist gleichbedeutend mit der Ausstellung in einer Galerie oder Museum. „Ich nahm zur Kenntnis, dass ich als Künstler meine Arbeit in Museen und Galerien zeigen musste. Ich versuchte sie aber auch auf öffentlichen Plätzen oder in alternativen Galerien oder in Ecken (am Boden), in Wohnungen, auf der Strasse zu zeigen. Ich will für jede Facette meines Werks selbst verantwortlich sein. Das ist es, was ich unter ›politischer Arbeit‹ verstehe, im Gegensatz zu: eine politische Arbeit herstellen.“<sup>647</sup>

Die Suche nach alternativen Präsentationsmöglichkeiten ist durch das Interesse an einer extremen – man könnte sagen - Deinstitutionalisierung motiviert. Hirschhorns Kunst soll sich auf keine institutionellen Stützen verlassen können, die sich ja oft genug als Filter erweisen, um ein bestimmtes, ‘entschärftes’ Publikum zu erzeugen, das die Kunst vielleicht als Mittel der Sublimation, aber nicht als Waffe ergreift, um „die sozial und politisch konstruierten Grenzen kollabieren“ zu lassen. „Von Anbeginn an wollte ich, dass meine Kunstwerke für ihre eigene Existenz kämpfen, ich wollte sie einer schwierigen Situation aussetzen.“<sup>648</sup> Indem die Werke einem offenen Kontext ausgesetzt werden, der nicht gleich als Kunstsituation schubladisiert werden kann, ergibt sich die Chance, „das Publikum [zu] konfrontieren, die Kritik, den Markt, die Institution, das System, die Geschichte, aber es endet nicht damit.“<sup>649</sup>

#### *IV.1.1.c Konfrontation statt Partizipation*

Konfrontation – im Gegensatz zu Partizipation – ist ein weiterer zentraler Topos in Hirschhorns Verhältnis zum Publikum. Wenn das Publikum einbezogen wird, dann nicht, um es am Kunstwerk partizipieren zu lassen, sondern um es zu zwingen, sich mit dem Werk auseinander zu setzen. „Ich bin kein Animateur und auch kein Sozialarbeiter. Statt die Partizipation des Publikums anzuregen, will ich es

---

space and the subject positions of those that have been excluded from the victories of modernity. It pronounces its solidarity with those to whom the promises and progress of modernity have brought little or nothing [...].”

<sup>647</sup> Hirschhorn 2004a, S. 21. Im Original: „I realized that, as an artist, I’d have to show my work in museums and galleries. But I also tried to show it in public spaces or in alternative galleries or in squats, in apartments, in the street. I wanted to be responsible for every side of my work. That’s what I call ‘working politically’, as opposed to ‘making political work’.“

<sup>648</sup> Hirschhorn 2004a, S. 14. Im Original: „From the outset I wanted my works to fight for their own existence, so I wanted to put them in a difficult situation.”

<sup>649</sup> Hirschhorn 2004a, S. 23. Im Original: „[...] to confront the audience, criticism, the market, the institution, the system, the history, but isn’t an end in itself.”

einbeziehen. Ich will das Publikum zwingen, sich von meinem Werk konfrontieren zu lassen. Das ist der Tausch, den ich vorschlage. Die Kunstwerke benötigen keine Partizipation; es ist keine interaktive Arbeit. Es braucht nicht durch das Publikum ergänzt zu werden; es soll eine aktive, autonome Arbeit sein, die Einbezug möglich macht.“<sup>650</sup>

Der vorgeschlagene Tausch hat, so Buchloh, auch eine andere Dimension. Hirschhorn entlastet das Publikum von seiner Konditionierung durch den Kunstbetrieb. Der erzwungenen „Subjektlosigkeit“ des Publikums, seiner Verdinglichung, Atomisierung und institutionellen Hilflosigkeit „muss mit der Abwesenheit privilegierter Formen künstlerischer Artikulation begegnet werden. Die Strategien der Negation, die Hirschhorn in seinem Werk durchhält [...], formulieren schliesslich jenen prekären Austausch zwischen abwesendem Subjekt und künstlerischer Negation, und sie fragen ausdrücklich, welcher Prozess, welches Material, welche formale Definition könnte angemessen mit ihrer gegenseitigen Tilgung korrespondieren.“<sup>651</sup>

#### *IV.1.1.d Prekäre Kunstwerke*

So sind denn die Werke, die Hirschhorn anbietet, durch keinerlei institutionelle Sicherheiten geschützt. Hirschhorn nennt sie prekäre Arbeiten: „Ich mag den Begriff ›Prekarität‹ [precariousness] – mein Werk ist nicht ephemeral, es ist prekär. Es sind Menschen, die entscheiden und bestimmen, wie lange das Werk existiert. Der Begriff ›ephemeral‹ kommt aus der Natur, aber Natur macht keine Entscheidungen.“<sup>652</sup>

Das Moment der Verantwortlichkeit des Künstlers, der Künstlerin ist Bestandteil

---

<sup>650</sup> Hirschhorn 2004a, S. 25,26. Im Original: „I’m not an animator and I’m not a social worker. Rather than triggering the participation of the audience, I want to implicate them. I want to force the audience to be confronted with my work. This is the exchange I propose. The artworks don’t need participation; it’s not an interactive work. It doesn’t need to be completed by the audience; it needs to be an active, autonomous work with the possibility of implication.“

<sup>651</sup> Buchloh im Gespräch mit Hirschhorn, in: Buchloh 2004, S. 84. Im Original: „[...] has to be matched with an absence of privileged forms of artistic articulation. After all, the strategies of negation that Hirschhorn enacts throughout his work ([...]) formulate those precarious interchanges between absent subject and artistic negation, and they explicitly inquire what process, what material, what formal definition could adequately correspond to their mutual effacement.“

<sup>652</sup> Hirschhorn 2004a, S. 24. Im Original: „I like this term ‘precariousness’ – my work isn’t ephemeral, it’s precarious. It’s humans who decide and determine how long the work lasts. The term ‘ephemeral’ comes from nature, but nature doesn’t make decisions.“

der „precariousness“ des Werks. Es impliziert die Gefahr, dass das Kunstwerk nicht rezipiert, sondern ignoriert wird. Ein Kunstwerk ist so stark wie die Verantwortlichkeit des Künstlers, der Künstlerin. Oder anders: Nicht die ‘Rezeption’ anderer, sondern die Wahrnehmung einer spezifischen, Form gewordenen Verantwortung macht ein Kunstwerk zum Kunstwerk.

„Ich habe immer die Vorstellung gehabt, dass das Kunstwerk existiert, selbst wenn keiner es anschaut. Es existiert nicht nur in Relation zu irgendjemand [!]. Denn wenn ein Kunstwerk nur existiert, wenn es jemand braucht oder in irgendeiner Weise benutzt, ist da ein Nicht-Wille, den ich ablehne. Der Künstler hat die Verantwortung für sein Kunstwerk zu übernehmen, einschliesslich die [!] Verantwortung für dessen Scheitern. Dieses Kriterium galt für die Skulptur-Sortier-Station, die ich unter der Metrostation »Stalingrad« 2001 in Paris installierte. Die Kritiker sagten, es funktionierte nicht, weil es keinen Gebrauchswert hatte. Dieser Vorwurf hat mich nie getroffen. Bei einem im öffentlichen Raum ausgestellten Kunstwerk ist es wichtig, die Möglichkeit mitzubedenken, dass es nicht gesehen oder benutzt wird. Es ist wichtig, die Möglichkeit, dass das Kunstwerk ignoriert wird, vorzusehen. Denn, so wie ein Kunstwerk im öffentlichen Raum nie ein totaler Erfolg ist, so ist es auch kein totaler Misserfolg. [...] Was ich an partizipatorischen und interaktiven Installationen kritisiere, ist die Tatsache, dass das Kunstwerk als Erfolg oder Misserfolg beurteilt wird nach Massgabe der Partizipation.“<sup>653</sup>

Das Risiko, dem Hirschhorn seine Kunstwerke aussetzt, mutet sich der Künstler auch selbst zu. Die offene Situation, in die er sich begibt, zwingt ihn, im Werk die Voraussetzungen zu schaffen, die ‘sein’ Publikum erzeugen. Der mediale Rahmen, der gewöhnlich von den Institutionen des Kunstbetriebs geboten wird und der das Publikum erzeugt, muss Bestandteil des Kunstwerks werden, in einem Masse, dass es die konfrontative Aufmerksamkeit erheischt, die zur Wahrnehmung und Auseinandersetzung erforderlich ist. Solche Werke und ihre Schöpfer müssen

---

<sup>653</sup> Hirschhorn 2004a, S. 27.28. Im Original: „I’ve always thought that the work of art exists even if no one looks at it. It doesn’t exist only in relation to someone. Because if a work of art only exists because someone uses it or employs it in some way, there’s a *non-will* that I reject. The artist has to take the responsibility for the artwork, including responsibility for its failure.

This criterion was applied to *Skulptur-Sortier-Station* when I installed it under the Stalingrad Métro station in Paris (2001). The critics said it didn’t work because it had no use-value. This reproach never bothered me. With an artwork in a public space it’s important to provide the choice not to see the work or not to use it. It’s important to provide the possibility of ignoring the artwork. Because just as an artwork in public space is never a total success, it’s never a total failure either. [...] What I’m criticizing about participatory and interactive installations is the fact that the artwork is judged as being a ‘success’ or ‘failure’ according to whether or not there’s participation.”



etwas Titanisches an sich haben, um sich einen öffentlichen Raum jenseits des etablierten erkämpfen zu können. Da der Künstler darauf verzichtet, die Früchte seiner Arbeit in Gestalt seiner – auch pekuniären – Anerkennung zu genießen, wird jedes realisierte Werk zur Verpflichtung, die Anstrengungen zu vervielfachen, um das nächste Werk zu schaffen. Man könnte sagen, der ‘Lohn’ für getane Arbeit besteht darin, eine bessere zu machen. „Kunst und Denken enden in permanenter Selbstveränderung, Selbstdekonstruktion und Selbstverstümmelung. Du musst dich ständig überlasten.“<sup>654</sup>

Hirschhorns Kunstbegriff extrapoliert ein Moment, das der modernen Kunstautonomie seit ihren Anfängen inhärent ist: die Neigung zur individuellen Selbstüberbietung. Allerdings schloss die Kunst-Moderne die direkte soziale Indienstnahme der künstlerischen Selbstopferung, die Übernahme von Verantwortung, wie Hirschhorn sagen würde, aus; Erfolg oder Scheitern war nur indirekt zu indizieren: nach Massgabe der Aufnahme eines Werks in den Kanon der Repräsentation durch die Institutionen des Kunstbetriebes und nach Massgabe des Tausches des Werks gegen den allgemeinen Repräsentanten der Gesellschaft, gegen Geld. Das anerkannte Werk war schon immer übersetzt in die Kategorien des allgemeinen Äquivalents und des Kunstbetriebs. Gegenüber der Gesellschaft als eines amorphen Publikums verhielten sich KünstlerInnen, Kunstwerk und Kunstbetrieb indifferent. Die Gesellschaft wurde zum Publikum der Kunst, insofern es sich den Regeln des Kunstbetriebs unterwarf. Die Regel besagte, dass das Kunstwerk für das Publikum unantastbar war und nur mit den Augen in Besitz genommen werden durfte. Diese Regel war zugleich Reflex der bürgerlichen Eigentumsordnung und des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft. Kunst brachte das höhere, allgemeine Interesse der Gesellschaft dadurch zum Ausdruck, dass es nur gegen Geld angeeignet werden konnte. Hirschhorn durchbricht diese Regel einseitig, d.h. von Seiten des Künstlers. Seine Kunstwerke gehorchen – zumindest, wenn er andere Foren als Galerien und Museen aufsucht – nicht mehr der Regel der Unantastbarkeit. Sie können direkt von einem Publikum angeeignet werden, das sich erst am Kunstwerk kristallisiert. „Das Kunstwerk an sich schuf keine sozialen Beziehungen; das Kunstwerk war eben ein Kunstwerk – autonom und offen für Aktivitäten. Ein aktives Kunstwerk erfordert, dass zuallererst der Künstler von sich selbst gibt. Die Besucher [...] können entscheiden, ob sie neben dem Kunstwerk eine soziale Beziehung aufbauen oder nicht.“<sup>655</sup> Was bleibt, ist die

<sup>654</sup> Hirschhorn 2004a, S. 21. Im Original: „Art and thinking result in permanent self-mutation, self-deconstruction and self-mutilation. You have to overtax yourself again and again.”

<sup>655</sup> Hirschhorn 2004a, S. 29. Im Original: „The artwork didn’t create any social relationship in itself; the artwork was just the artwork – autonomous and open to developing

Trennung, Absonderung des Kunstwerks von der allgemeinen Kreativität gemäss der Trennung der Produktivkräfte von ihren Produktionsmitteln oder spezifischer: Die Trennung des Publikums von den *Bedingungen* der Kreativität.

Im Angesicht der anachronistischen Aufrechterhaltung dieser Trennung besteht das Angebot des Tausches darin, die Unantastbarkeit des Kunstwerks preiszugeben, um das Monopol der Kunst (die Verantwortlichkeit, Freiheit der Gestaltung) beim Künstler aufrecht zu erhalten. 'Tausche Verfügung über das Kunstwerk gegen die absolute Freiheit des künstlerischen Individuums'. Was einem mündiger werdenden Publikum nicht mehr plausibel zu machen ist: die Überantwortung seines kreativen Vermögens an die Institution der Kunst, soll akzeptabel werden dadurch, dass der Künstler sein Werk unter die Gemeinde verteilt wie der Priester das geopfert Fleisch – nicht im Schutz der heiligen Stätte, sondern mitten unter den Leuten. Der Priester legitimiert sich nicht mehr durch seine Kooptation durch die heilige Institution, sondern durch die exzessive Opferung auf eigene Kosten. Das Problematische an der einseitigen Aufkündigung des Kunstkontexts bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der Separation des künstlerischen Vermögens aus der Allgemeinheit der schöpferischen Potenzen wird am Ende weiter zu erörtern sein.

#### *IV.1.2 Die Formseite des Hirschhornschen Konzepts*

##### *IV.1.2.a „Arme Kunst, aber nicht Arte Povera“*

Die Entscheidung, vom Design zur Kunst zu wechseln, geht einher mit der Entscheidung, mit alltäglichen Materialien zu arbeiten: „Die Auswahl des Materials ist sowohl politischer als auch pragmatischer Natur. [...] Was ich bei mir habe, ist etwas Paketklebestreifen; es gibt etwas Aluminiumfolie aus der Küche und da sind Kartonschachteln und Bretter unten auf der Strasse. [...] Diese Materialien haben keine energetische oder geistige Kraft. Mit diesen Materialien ist jeder in der Welt vertraut; es sind ordinäre Materialien. Du definierst ihren Gebrauch nicht im Vorhinein. Sie sind nicht belastet. Es gibt keinen Zweifel, kein Geheimnis, kein Mehrwert. Ich muss das Material mögen, mit dem ich arbeite, und ich muss geduldig mit ihm sein. Ich muss es mögen, um ihm eine Bedeutung zu geben. Und ich muss mit ihm geduldig sein, um nicht mir Bedeutung zu geben. [...]

---

activities. An active artwork requires that first the artist give of himself. The visitors and the inhabitants can decide whether or not to create a social relationship beyond the artwork.”

Ich will arme Kunst machen, aber nicht arte povera.<sup>656</sup> Die Verwendung „reicher“, etablierter Materialien – Bronze, Stein ? - würde bedeuten, auf der Basis von künstlerischen Kriterien „anderer Leute“ zu arbeiten<sup>657</sup>. Kriterien, die Hirschhorn destabilisieren möchte, insofern sie einem Kategoriensystem angehören, das die Sicherheit, Etabliertheit des Kunstsystems ausdrücken. Das Wertsystem der „Kunst“ sei, so Hirschhorn, ein „Sicherheitssystem. Ein System für Leute ohne Courage. [...] Die Leute brauchen Qualität als eine Art Geist, der ihnen hilft, der Wirklichkeit zu entkommen. Arme Kunst zu machen ist ein Weg, um gegen dieses Prinzip zu kämpfen.“<sup>658</sup> Ein Weg, um eben zu dem radikal-utopischen Begriff politischer Kunst zu kommen, der schon des Öfteren erwähnt wurde: „Ich möchte mit dem arbeiten, was mich umgibt und wie ich die Welt erfahren kann. Es ist keine politische Arbeit; ich versuche Kunst auf politische Art zu machen.“<sup>659</sup>

#### *IV.1.2.b Zweidimensionale Skulptur*

Ebenfalls an den Wechsel vom Design zur Kunst geknüpft ist die Entscheidung für einen neuen Skulpturbegriff, der die Herkunft aus dem politischen Design nicht leugnen mag. Wie das Design sowohl das Moment des Propagandistischen als auch des Gestalterischen an sich hat, so soll auch das Hirschhornsche Kunstwerk eine plakative und eine schöpferische Seite haben „Ich wollte dreidimensionale Arbeiten im Geist von Zweidimensionalität herstellen – nicht als Volumina. Ich war nie an Volumina interessiert, an Gewicht oder der Dynamik von Formen.“<sup>660</sup> Wenngleich Hirschhorn genuine Design-Formen der Repräsentation ausschliesst, orientiert er sich an ihrem Prinzip: „Hier präsentierte sich die Idee eines Displays

<sup>656</sup> Hirschhorn 2004a, S. 15. Im Original: „The issue of the choice of material is political but it's also pragmatic. [...] What I have around me is some packing tape; there's some aluminium foil in the kitchen and there are cardboard boxes and wood panels downstairs on the street. [...] These materials have no energetic or spiritual power. They're materials that everyone in the world is familiar with; they're ordinary materials. You don't define their use in advance; they aren't loaded. There's no doubt, no mystery, no surplus-value. I have to like material I work with, and I have to be patient with it. I have to like it in order not to give it any importance. And I have to be patient with it in order not to give myself importances either.“ [...] I want to make poor art, but not Arte Povera.“

<sup>657</sup> Hirschhorn 2004a, S. 15.

<sup>658</sup> Hirschhorn 2004a, S. 15. Im Original: „[...]a security system. It's a system for subjects without courage. [...] People need quality as a kind of ghost who helps you escape the real. To make poor art is a way to fight against this principle.“

<sup>659</sup> Cuveline, Pascaline, „Weak Affinities: The Art of Thomas Hirschhorn“, Artforum, New York, May 1998, S. 132-35. (Excerpts from a conversation with the artist [Buchloh], zit nach Buchloh 2004, S. 57.

<sup>660</sup> Hirschhorn 2004a, S. 12. Im Original: „I wanted to do a three-dimensional work in a two-dimensional-[!]spirit – not to think about the volumes. I was never interested in volumes, weights or the dynamics of forms.“

oder eines Layouts selbst: wie mein Werk zu präsentieren war, nicht als Produkt oder Objekt, sondern etwas, das im Prozess war. Ich entlieh diese Begriffe dem Grafik-Design, um nicht auf die Geschichte der Malerei und der Zeichnung rekurren zu müssen. [...] Wenn ich ›Display‹ sage, klingt es irgendwie banal, unspektakulär, wie etwas in einem Schaufenster [...]. Man kann ja auch ein Schaufenster von hinten, von allen Seiten anschauen.“<sup>661</sup>

Buchloh bringt den Display-Charakter von Hirschhorns Skulpturen mit zwei Tendenzen zusammen: Mit dem seit Warhol manifesten Verschwinden der Skulptur hinter dem Markenzeichen (*brand* und *logo*)<sup>662</sup>, als der spezifisch kapitalistischen Form der zur Ware mutierten Produkte und der allgemeineren Tendenz zur Zeichenproduktion, die die „Plastizität“ (des Sozialen?) überwuchere.<sup>663</sup> Soziale Beziehungen und subjektive Identitäten würden sich nur als Residuen, gewissermaßen als Ableitungen zweiter Ordnung im Netz von Unternehmenskorporationen finden<sup>664</sup> – Hirschhorn würde sie als Spuren der Entkörperlichung (disembodiment) und der „sozialen Abstraktion“ nachzeichnen, „die die Beziehung zwischen den Subjekten und Objekten bestimmt.“<sup>665</sup> Das Verschwinden des Gebrauchswerts, der Dinge, im Wert, so kann Buchloh interpretiert werden, erscheint als Abstraktion der Zeichen von ihrem Referenten, ausgedrückt in den Logos und Markenzeichen der Warenwelt. Das Dreidimensionale (als Metapher einer gebrauchswertorientierten Ökonomie) virtualisiert sich im Zweidimensionalen einer (Zeichen-)wertorientierten Ökonomie. Oder: Anstelle der funktionalen Beziehungen treten Zeichen der corporate identity. Beispiel: Man kauft keine Turnschuhe, sondern Nikes, keine PKWs, sondern BMWs, keine Gebrauchswerte, sondern Zeichen, Repräsentanten

---

<sup>661</sup> Hirschhorn 2004a, S. 13,14. Im Original: „This is where the idea of the ‘display’ or ‘lay out’ presented itself: how to present my work, not like a product or as an object, but something in process. I borrowed these terms from graphic designs so as not to refer to the history of painting and drawing. [...] When I say ‘display’, it’s something banal, unspectacular, like something in a shop window [...]. At the same time, you can also look at a shop window from behind, from all sides.”

<sup>662</sup> Buchloh 2004, S. 43. Buchloh schreibt: „Mapping formal inventions on to design strategies (and vice versa), his work enforced the insight that in the present, form is brand and logo, and that the striving for identity – if, and when successful at all – could only be crowned by the achievement of a corporate (artistic) identity.”

<sup>663</sup> Buchloh 2004, S. 52. Buchloh ausführlich: „In Hirschhorn’s account, first of all, it is the articulation of the perpetual oscillation between an irretrievably lost *plasticity* and the inescapable *semiology* of visual production.“

<sup>664</sup> Buchloh 2004, S. 52. Buchloh schreibt über die Installation „Circuit“, die nur noch als Dokumentation überliefert ist, Logos internationaler Firmen hätten dort die Aufgabe gehabt, „die Reste der Spuren sozialer Beziehungen und subjektiver Identitäten im Netz der Unternehmen nachzuzeichnen; im Original: „[...] tracing social relations and subjective identity as residual effects in the web of corporate spheres.“

<sup>665</sup> Buchloh 2004, S. 52. Im Original: „[...] disembodiment and social abstraction, that governs the subject’s relation to subjects and objects.“

einer mächtigen kapitalistischen Organisation, deren Position im Konkurrenzkampf der Kapitale abhängig ist von der Grösse einer *Community*, die die Zeichen der Macht weitertragen. Die *Community* der Zeichenträger tauscht nicht so sehr Geld gegen Turnschuhe, sondern Geld gegen die Teilhabe an sozialer Macht. Dabei handelt es sich nicht um eine Marketingstrategie, bei der es lediglich um Umsatz und Gewinn geht, sondern um die Möglichkeit realer sozialer Liäsonen, in der objektiv verfeindete Klassen ihre Auseinandersetzungen in den Dienst der Konkurrenz der Kapitale stellen, einer Konkurrenz, die biopolitische Züge annimmt. *Brands* und *logos* treten anstelle der nationalstaatlichen Hoheitszeichen und anstelle klassenspezifischer Embleme, werden zu modernen Rolanden, artikulieren Souveränität als kapitalistisch-private, aber auch biopolitische Macht. DesignerInnen erfahren die Verschiebung einer gebrauchswertorientierten zu einer zeichenorientierten Ökonomie gewissermassen am eigenen Leibe; sie ist ihr Beruf.

#### *IV.1.2.c 'Gestaltung'*

Die Virtualität des Zweidimensionalen (als abstrakte, ideelle, konzeptionelle Ebene des Realen) wird dabei ständig von dem Bedürfnis nach Dreidimensionalität (als Metapher für die materielle, *tat-sächliche* Ebene des Realen) gekreuzt. Dafür verwendet Hirschhorn den Begriff der Gestaltung. Einer seiner Dozenten an der Züricher Schule für Gestaltung, Thierry Duve, hatte ihm in einem kurzen Disput vorgeworfen, in seinem Werk „Les plaintiffs, les bêtes, les politiques“<sup>666</sup> zu viel Karton zu benutzen. Darin sah Hirschhorn den Vorwurf des Formalismus. In einer Antwort präzisiert Hirschhorn seine Auffassung über das Verhältnis von Inhalt und Form: „Wenn ich will, dass mein Werk [...] – das, so hoffe ich, politisch ist – in Kontakt mit den Dingen kommt, dass es einen Effekt hat und sogar als Provokation funktioniert, dann muss es reine Form sein. [...] Ich möchte für mich mein unglaubliches Bedürfnis nach Form definieren, nach *Gestaltung* [in der englischen Übersetzung deutsch / M.D.], und auch mein anderes Bedürfnis, nicht den Status quo zu akzeptieren, in dem wir alle leben. Und ich denke, ich muss immer versuchen, diese beiden Bedürfnisse in Konfrontation zu bringen – nicht, sie zu versöhnen oder aufzulösen.“<sup>667</sup> Erst über die Form, über das Gestaltete, können

<sup>666</sup> Hirschhorn, Thomas, „Les plaintiffs, les bêtes, les politiques“, Artist's Book, hg. vom Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Genf, 1995

<sup>667</sup> Hirschhorn, Thomas, „Letter to Thierry 1994“, aus dem Franz. übersetzt von David Wharry, Ausst.Kat. „Thomas Hirschhorn“, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 1995, in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004 (Hirschhorn 2004b), S. 120-121, S. 120.

Inhalte „infectious“<sup>668</sup> sein – das richtet sich gegen ein Missverständnis didaktischer Kunst, das ‘künstlerisches Handeln auf politische Art’ mit Indoktrination verwechselt. Das Kunstwerk kann in seiner Propaganda der Utopie nur dann überzeugend sein, wenn es in der Form von der Unbedingtheit spricht, mit der die Verantwortung zur Gestaltung wahrgenommen werden soll. Es stellt sich (und das erinnert an das Diktum Hardts/Negris von der Produktivität der Armut – siehe Kapitel I.4.1) auf den Standpunkt, dass die radikalste Negation privater Aneignung gesellschaftlichen Reichtums aus der Synthese von Armut (an Produktionsmitteln) und einer holistischen Vision von deren Wiederaneignung entsteht. Und diese Synthese darf im Kunstwerk nicht nur propagiert, sondern muss in der Form Gestalt gewinnen. „Alles per Hand zu machen [!], nichts hinzusetzen, nichts weglassen. Alle Elemente verbinden, nichts zu isolieren [!], nichts auslassen. Es gibt da keine Hierarchie.“<sup>669</sup>

An die widersprüchliche Einheit von Utopie und Form knüpft sich ein vormodern anmutender Begriff der Schönheit des Kunstwerks. Die Verwendung alltäglicher Materialien ist nicht einem Kult der Hässlichkeit und des Abjekten geschuldet, sondern durchaus positiv mit dem Begriff der Schönheit verknüpft: „[W]enn ich tue, was ich tue, dann deshalb, weil es schön ist. Ich möchte ein Werk schaffen, das schön ist. So einfach ist es. Ich denke, was schön ist, ist wahr. Es mag eine Vereinfachung sein, aber ich denke nicht, dass es so einfach ist, etwas Schönes zu machen, und ich fühle mich verpflichtet, ein schönes Werk zu schaffen. Ich denke, es ist vergeblich zu hoffen, dass man Schönheit ohne Verpflichtung bekommt: das würde nie schön, allenfalls hübsch.“<sup>670</sup>

#### *IV.1.3 Projekt im Vorfeld des Bataille Monuments: „Les plaintifs, les bêtes, les politiques“*

Zur Illustration der konzeptionellen Ansätze Hirschhorns dient hier in erster Linie das für die Documenta 11 entwickelte „Bataille Monument“. Der wesentliche Kern ist bereits in früheren, weniger komplexen Werken sichtbar und bekanntlich treten essentielle Bestandteile ausgereifter Werkkomplexe in deren Embryonalstadium

<sup>668</sup> Hirschhorn 2004a, S. 34.

<sup>669</sup> Cuveline, Pascaline, „Weak Affinities: The Art of Thomas Hirschhorn“, Artforum, New York, May 1998, S. 132-35. (Excerpts from a conversation with the artist [Buchloh], zit nach Buchloh 2004, S. 57. Im Original: „To make everything by hand, to enlarge nothing, to reduce nothing. To connect all the elements, to isolate nothing, to leave nothing out. There is no hierarchy.“

<sup>670</sup> Hirschhorn 2004b, S. 121.

klarer zu Tage. Nach einer Phase, in der er „ordinäre“ Materialien zu abstrakten Kompositionen zusammengestellt und mit Ausstellungsorten experimentiert hatte, die sich ausserhalb des Kunstkontexts befanden, begann Hirschhorn mit politischen Montagen. „Les plaintiffs, les bêtes, les politiques“, sowohl Installation als auch Künstlerbuch (ein „Atlas“, meint Buchloh<sup>671</sup>), kombiniert Fotografien, z.B. Kriegsszenen oder Werbeszenen mit Statements, Appellen und rhetorischen Fragen. „Les Plaintifs ...“ stehen am Anfang der „Displays“, die zwischen Kritik und Utopie, zwischen Aufklärung und Agitation, zwischen der Kritik des Hochglanzdesign und ‘armer Kunst’, zwischen minimalistischer Präsentation und ausufernden Installationen changieren (Abb. 26-28)

Im ersten und letzten „Display“ (Abb. 28) werden Plakatfragmente, die im Zusammenhang totalitärer Bewegungen entstanden sind, mit der rhetorischen Bitte verbunden, dem Autor dabei zu helfen, herauszufinden, warum sie von ihm als schön empfunden werden. Mit diesen extremen Beispielen politischen Designs inauguriert Hirschhorn einen produktiven Konflikt zwischen Ästhetik und Politik, oder, wie Buchloh präzisiert, zwischen „radikalem Avantgarde-Design und reaktionären politischen Interessen.“<sup>672</sup> Aber nicht nur politisches, sondern auch Werbedesign befindet sich in diesem Konflikt. Das Ensemble wie die beiden hier abgebildeten Montagen vermitteln einen grundlegenden Eindruck von Hirschhorns kritischer Propaganda, wie sie sich später in den Monumenten ausdifferenziert. Die Verführungskraft durch die Bilder des Designs wird nicht verdrängt, sondern in einen Zustand dialektischer Spannung überführt. Die Leistung des Designers/der Designerin, das, was Hirschhorn als „schön“ bezeichnet, wird gegen das Ideologische am Designauftrag ausgespielt. Sie ist das Resultat eines geheimen Konflikts zwischen dem Auftraggeber, der für „Ideologie“, „reaktionäre politische Interessen“, Destruktion steht und den GestalterInnen, die als Auftragnehmer die Seite der Abhängigkeit, aber auch der Rebellion und der Kreativität vertreten. Die Gestaltung wäre in der Sprache der Psychoanalyse das unhintergehbare Unbewusste. Die Plakatgestaltung des Diktators lässt berechnete Triebkräfte oder Begehren durchscheinen – gewissermassen das inhärente Gegenprogramm der offiziellen, durch die Auftraggeber-Auftragnehmer-Relation ins Werk gesetzten Propaganda. Gefordert wird die vertiefte Auseinandersetzung mit diesem Konflikt. Diese Auseinandersetzung nimmt mehr den Charakter einer Lektüre als der Kontemplation an. Wenn Hirschhorn von zweidimensionaler Skulpturalität seiner Installationen spricht, dann ist genau das gemeint: Sie sind weniger Anlässe von

<sup>671</sup> Buchloh 2004, S. 55.

<sup>672</sup> Buchloh 2004, S. 55. Im Original: „[...] radical avantgarde design and reactionary political interests.“

Raumerfahrungen sondern Räume, in denen Bild- und Texterfahrungen diskursiviert werden.

#### *IV.1.4 Bataille Monument*

Die Displays erfahren ihre konzeptionelle Fortsetzung in stets komplexer werdenden Installationen, zu denen eine Serie von Monumenten gehört, die sich mit dem Werk und der Person von für Hirschhorn bedeutsamen Philosophen befasst. Zuvor hatte Hirschhorn das Verfahren der Monumentalisierung anhand des „Spinoza Monuments“ (1999, Amsterdam) und des „Deleuze Monuments“ (2000, Avignon) entwickelt. Als dritte Hommage an einen Philosophen entstand 2002 das „Bataille Monument“ im Rahmen der Documenta 11 in Kassel (Abb. 29-35 )

Mit diesem Monument beginnt eine neue Entwicklungsphase. Es endet Hirschhorns doppelte Abgrenzung vom Kunstbetrieb als Disziplinaranstalt revolutionärer Kreativität einerseits und den ‘linken’ Versuchen, durch Partizipationsmodelle auf dem Boden des Kunstbetriebs künstlerische Kreativität zu verallgemeinern. Die strikte Trennung zwischen Künstler und Kunstwerk einerseits und einem Publikum, dem das Kunstwerk zur willkürlichen Nutzung überlassen wurde, bleibt zwar bestehen, wird aber ergänzt um ein Geflecht von geregelten Beziehungen zu den Nutzern – Beziehungen nicht nur zwischen dem Künstler und einem Teil des Publikums, sondern auch zwischen Hirschhorn als eigenem Kurator und temporären Angestellten, die das Kunstwerk fertigen und verwalten sowie zwischen dem Künstler und intellektuellen Kollegen, die das Monument mit eigenen Beiträgen ergänzen. Wenngleich Hirschhorn auf der strikten Autonomie des Kunstwerks oder des Künstlers beharrt, haben die symbiotischen Beziehungen doch so etwas wie einen kleinen Grenzverkehr zur Folge, der auf das monadische Kunstwerk zurückwirkt und produktive Fragen nach dem Verhältnis von Kunst, Politik, Sozialität und Öffentlichkeit aufwirft.

Schliesslich: Das „Bataille Monument“ wurde nicht für einen der herkömmlichen Ausstellungsorte der Documenta hergestellt, sondern von Hirschhorn zusammen mit Einwohnern der Friedrich Wöhler Siedlung in der Kasseler Nordstadt (Abb. 35).



„Als Künstler mit einem Projekt im öffentlichen Raum“ – so beginnt Hirschhorn die Erläuterung seines Konzept<sup>673</sup> – „stelle ich mir folgende Fragen: Bin ich fähig, mit meiner Arbeit Begegnungen zu machen? Und, bin ich fähig, durch meine Arbeit Ereignisse zu erzeugen?

Das »Bataille Monument« ist ein prekäres, zeitlich begrenztes Kunstprojekt im öffentlichen Raum, das mit Jugendlichen und Bewohnern eines Quartiers gebaut und betreut wird. Das »Bataille Monument« will durch seinen Standort, seine Materialien und seine Ausstellungsdauer Fragen stellen und Raum und Zeit für Diskussionen und Ideen schaffen. Das »Bataille Monument« ist eine Kritik am bestehenden Monument, das »Bataille Monument« kommt von unten, es will niemanden einschüchtern, es ist nicht unzerstörbar, und es ist nicht für die Ewigkeit bestimmt.

Das »Bataille Monument« ist dem französischen Schriftsteller Bataille (1897-1962) gewidmet. Die Verantwortung für diese Wahl trage ich. Es ist ein künstlerisches Engagement. Ich bin ein Fan von Georges Bataille, er ist Vorbild und Vorwand zugleich. Georges Bataille untersuchte und entwickelte das Prinzip des Verlustes, des sich Ausgebens [!], der Gabe und der Masslosigkeit. Ich verehere ihn wegen seines Buches »La part maudite« und seines Textes »La notion de dépense«. Die Wahl Georges Batailles bringt es mit sich, dass sich ein breites und komplexes Kraftfeld öffnet, zwischen Ökonomie, Politik, Literatur, Kunst, Erotik, Archäologie. Es gibt viel explosives Bild- und Wortmaterial. Georges Bataille hat nichts mit Kassel zu tun. Das »Bataille Monument« ist keine Kontextarbeit, vielmehr kann das Monument auch in einem anderen Quartier, in einer anderen Stadt, in einem anderen Land und auf einem anderen Kontinent gezeigt werden.

Das »Bataille Monument« hat acht Elemente, die miteinander verbunden sind. Es gibt keine Hierarchie unter den verschiedenen Elementen. Die einzelnen Elemente sollen verschiedene Türen zum Monument bilden und es ist auch möglich nur ein einzelnes Element als ein Monument zu verstehen. Die acht Elemente sind:

Eine Skulptur aus Holz, Karton, Klebeband, Plastik [Abb. 34 /M.D.].

Eine Bibliothek »George Bataille« mit Büchern, die einen Bezug zum Werk George Batailles haben. Sie sind geordnet nach Wort, Bild, Kunst, Sport, Sex. Mitarbeit Uwe Fleckner [Abb. 32 / M.D.].

Eine Bataille-Ausstellung, mit Werk-Topographie, Plan, Büchern von und

---

<sup>673</sup> „»Bataille Monument« für Documenta 11“, Kassel 2002, in: Hirschhorn, Thomas, Bataille Maschine, Berlin, 2003, Teil B (Hirschhorn 2003), S. 42,43. Aus dem Kontext geht nicht hervor, um welche Art von Dokument es sich bei der Projektbeschreibung handelt.

über Georges Bataille. Mitarbeit Christoph Fiat [Abb. 33 / M.D.].  
 Verschiedene Workshops, die über die gesamte Ausstellungsdauer laufen  
 (8.6.-15.9.). Mitarbeit Manuel Joseph, Jean-Charles Masséra, Marcus  
 Steinweg u.a.  
 Einen Imbiss mit Getränken und Esswaren [Abb. 29 / M.D.].  
 Ein TV-Studio aus dem täglich live eine kurze Sendung vom »Bataille  
 Monument« aus im »Offenen Kanal Kassel« ausgestrahlt wird [Abb. 30,31 /  
 M.D.].  
 Ein Fahrdienst mit Fahrzeugen und Fahrern, der die Documenta 11-  
 Besucher zum »Bataille Monument« (und zurück) bringen und die  
 Bewohner des Quartiers zur Documenta 11 (und zurück) bringen wird.  
 Eine Website mit Webkameras vom »Bataille Monument« aus (24 Stunden,  
 7 Tage).“

#### *IV.1.4.a Methodische Bemerkung*

Eine Bestandsaufnahme und Bewertung des Monuments mit den Mitteln der Werkanalyse scheint auf den ersten Blick in Anbetracht der ausufernden Menge der Werkelemente, also aus quantitativen Gründen, unmöglich. Der qualitative Grund für die analytischen Schwierigkeiten besteht allerdings darin, dass es beim „Bataille Monument“ um ein Kunstwerk handelt, das die institutionelle Grenze seiner analytischen Habhaftwerdung überschreitet. Es ist, um im Bild zu bleiben, nicht nur ausufernd, sondern uferlos. Seine materielle und nicht nur seine semantische Unabgeschlossenheit lassen jene Grenzen vermissen, die ein Werk zu einem Holismus machen und kunstbetriebsgemässe Kontemplation ermöglichen – als Voraussetzung seiner kunsthistorischen Analyse. Man hat es hier mit einem Hybrid zu tun, dessen selbstreferenzielle Schliessung von aussen nach innen und vice versa durchkreuzt werden.

Folgende Fragen stellen sich in Anbetracht der Projektbeschreibung Hirschhorns und – vorwegnehmend – der Umsetzung des Monuments: Gehören Elemente zum Kunstwerk, die durch Nutzung durch das Publikum in einen neuen Verwendungskreislauf geraten? Sind die Bücher, die in der Bataille-Bibliothek stehen, Werkelemente, sind es die Döner, die im Imbiss verzehrt werden? Wenn ja, sind es dann auch diejenigen, die die Esswaren verzehren bzw. in den Büchern lesen? Und hört das Kunstwerk auf, wenn die Besucher- oder NutzerInnen nach Hause gehen und Dritte z.B. mit dem Batailleschen Theorem der Verschwendung bekannt machen? Wird also – wie der traditionelle, auf Abschluss angelegte

Werkbegriff nahelegt – alles, was, direkt oder indirekt, mit dem Werk in Berührung kommt, zum Werkelement, Material des Werkes? Dehnt sich das Kunstwerk dadurch wellenförmig über die 'Infizierten' tendenziell ins Unendliche aus? Oder verliert es dort seinen Kunstcharakter, wo es in die Nutzung anderer eingeht? Verschwindet es durch „Usokapion“<sup>674</sup> in einer anderen, hybriden Dimension, in der die traditionelle Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst obsolet ist?

Die angemessene Methodik der Beschreibung und Wertung besteht ein weiteres Mal in der gleichzeitigen Verwendung des kunsthistorischen Instrumentariums, das für die Analyse von Werken entwickelt wurde und sozialwissenschaftlicher Interpretation der Rezeptions- oder Aneignungsvorgänge, die auf eine Überwindung oder Relativierung spezifisch künstlerischer Kreativität hin angelegt sind – in diesem Fall allerdings ergänzt um die willkürliche Einhegung des Umfangs der zu analysierenden Objekte. Was damit gemeint ist, lässt sich an der methodischen Behandlung der Dokumentation des „Bataille Monuments“ erläutern: Die Erfahrungen mit dem „Bataille Monument“ wurden von Hirschhorn in einer Dokumentation unter dem Titel: „Bataille Maschine“ zusammengefasst. Er erschien als Teil B eines zweiteiligen Kompendiums. Teil A beinhaltet einen Text des Philosophen Marcus Steinweg. Beide sind nach Angaben des Klappentextes als komplementär zu betrachten, als „Zeugnis der Zusammenarbeit zwischen Thomas Hirschhorn und Marcus Steinweg“.<sup>675</sup> Gerade als solches aber kann es unter methodischen Gesichtspunkten auch von der Analyse ausgeklammert bleiben. Der Text von Steinweg ist einer der neuralgischen Punkte im Kunstwerk „Bataille Monument“, an dem das Kunstwerk sich entgrenzt und in eine unendliche Kette von anderen „Zeugnissen der Zusammenarbeit“ diffundiert, deren Analyse notwendig sein mag, deren Vernachlässigung in einem willkürlichen Akt der Setzung aber genauso berechtigt ist. Wenn Steinwegs kongeniale Textproduktion also hier keine Berücksichtigung findet, dann aufgrund der rein formalen Begründung, die Textmassen der Studie begrenzen zu müssen – gerade auch mit Blick auf den Umfang der weiteren Einzelfallstudien.

---

<sup>674</sup> Umberto Eco benutzt den Begriff der Usokapion in einer apokalyptischen Vision der Krise des westlichen Modells, um die Aneignung verfallener und unbeherrschbarer Zonen in den Grossstädten durch autonome Menschengruppen zu bezeichnen. „Nachdem die Kraft der Gesetze erloschen ist und die Kataster zerstört sind, stützt sich das Eigentum nur noch auf das Recht der »Usokapion«, das heisst des Besitzererbs durch »Ersitzung« nach dem Motto »wer hat der hat« [...].“ (Eco, Umberto, Über Gott und die Welt. Essays und Glossen, aus dem Ital. von Burkhart Kroeber, München, Wien, 1985, S. 9.

<sup>675</sup> Hirschhorn 2003, Klappentext.

#### *IV.1.4.b Begegnung und Konfrontation mit der Realität*

In der Eröffnung der Auswertung seines Projekts stellt Hirschhorn an sich selbst die allgemein formulierte Forderung, mit seiner Arbeit Begegnungen und Ereignisse produzieren zu können. Und zwar nicht im Raum der Kunst: „Ich wollte meine Arbeit da machen, wo Realität ist. Ich will mich mit der Realität konfrontieren, ohne Schutz, ohne Illusionen, ohne Phantasmen. Ich will handeln, ich will mit und durch Kunst handeln, inmitten der Realität.“<sup>676</sup>

Heute noch, wie weiland in der Kunst-Moderne, vom Gegensatz zwischen Realität und Kunst sprechen zu wollen, scheint naiv. In der gesellschaftlichen Realität besteht – in der Folge systemtheoretischer Überlegungen – Kunst als eine gesellschaftliche Sphäre neben anderen. Wenn von der Konfrontation zwischen Kunst und Realität die Rede ist, kann in diesem Sinne nur von der Konfrontation verschiedener Teilrealitäten gesprochen werden. Man kann bei einem reflektierten Künstler wie Hirschhorn davon ausgehen, dass das Verhältnis der Kunst zu seinem Aussen nicht dem anachronistischen Modell der Moderne entspricht. Die Begriffe „Begegnung“, „Konfrontation“ und „Realität“ bringen ein Künstlerkonzept in Widerspruch zu einer aktuellen Verfehlung des Kunstsystems. Diese besteht einerseits darin, den Gegensatz von Kunst und nichtkünstlerischer Realität schon dann aufgehoben zu sehen, wenn das Publikum auf der Bühne der Kunst den Statisten spielt. Und andererseits in der Ignoranz des Ausmasses, in dem ein Teil des Publikums nicht nur von der Kunst, sondern von vielen anderen gesellschaftlichen Ressourcen ausgeschlossen ist. Man könnte bei Hirschhorn von einer postmodernen oder postkolonialen Aktualisierung des Realitätsbezugs der Kunst sprechen.

#### *IV.1.4.c Zusammenarbeit mit den Adressaten*

In Abgrenzung zu voluntaristischen Vorstellungen der Aufhebbarkeit der Widersprüche zwischen der Sphäre der Kunst und anderen gesellschaftlichen Sphären restituiert Hirschhorn zunächst die strikte Trennung zwischen der Kunstproduktion und ihrer Rezeption, um dann im zweiten Schritt Möglichkeiten der Annäherung von Künstler und Publikum zu erforschen. Das genau macht das Neue am „Bataille Monument“ aus.

---

<sup>676</sup> Hirschhorn 2003, S. 73 (Kap. Eröffnung „Bataille Monument“). Unterstreichungen (auch im Folgenden) im Original.

Dass das „Bataille Monument“ den bisherigen Rahmen der Monumente Hirschhorns überschreitet, wird vom Künstler später selbst festgestellt: „Die konfrontativen Momente im Deleuze Monument und im Bataille Monument waren intensiv. Sie waren Erfahrungen, die viele Fragen für meine Zukunft aufgeworfen haben betreffend die Anwesenheit des Künstlers, der Bezahlung der Einwohner für ihre Arbeit, die Schaffung von Büchereien. Solche Projekte haben eine Ästhetik, die jenseits von Kunst Richtung Service gehen; da geht die Strenge als Objekt verloren.“<sup>677</sup>

In der Auswertung beharrt Hirschhorn auf eigenartig verschraubte Weise noch auf der strikten Zurückweisung kunstüberschreitender, fraternisierender Avancen: „Die Frage, die sehr oft gestellt wurde, war: wie wird die Arbeit von den Bewohnern der Siedlung angenommen? Ich bin sicher die letzte Person, die auf diese Frage eine Antwort geben kann. Beim Projekt »Bataille Monument« ging es nicht um »Annehmen« oder »Ablehnen«, es ging um eine Behauptung. Die Behauptung für ein nicht exklusives Publikum arbeiten zu wollen. Diese Behauptung muss gestellt werden, dann muss sie ausgehalten werden, bevor über mögliche Schlussfolgerungen diskutiert werden kann.“<sup>678</sup> Die eigentümliche Logik im Übergang vom zweiten zum dritten Satz zeigt, wie schwer es Hirschhorn fällt, angesichts der implikanten Kooperationsbedürftigkeit seines Projekts an der strikten Trennung zwischen Künstler und Publikum bzw. Kunstwerk und Rezeption festzuhalten.

Betont wird die Absicht, „für ein nicht exklusives Publikum arbeiten zu wollen“. Darin verbirgt sich eine strategische Entscheidung, die die konzeptionelle Strenge Hirschhorns relativieren wird. Die Exklusivität des Publikums des Kunstbetriebs kann hier stellvertretend für die Exklusivität stehen, mit der *ein* Teil der (globalen) Gesellschaft den *anderen* von den allgemeinen Ressourcen fern hält. Die Kooperation mit einem nicht exklusiven Publikum muss gelesen werden als Kooperation mit den Opfern, den Gestrandeten, den Ghettoisierten der Globalisierung, denn diese sind es, die Hirschhorn in der Friedrich-Wöhler-Siedlung aufsucht. Aus seinem gegen 'linke' Partizipationsbestrebungen gerichteten Selbstverständnis der künstlerischen Verantwortlichkeit resultiert

<sup>677</sup> Hirschhorn 2004a, S. 31. Im Original: „The confrontations in the *Deleuze Monument* and the *Bataille Monument* were dense. They were pertinent experiences that raised many questions for my future works regarding the presence of the artist, paying the inhabitant for their work, the creation of libraries. Such projects have an aesthetic that goes beyond art towards service; it loses its strength as an object.“

<sup>678</sup> Hirschhorn 2003, S. 236 (Kap. „Friedrich Wöhler Siedlung“).

jedoch zugleich, dass diese Kooperation unter der Kontrolle des Künstlers stehen soll, wie das Experiment unter der Kontrolle des Wissenschaftlers.

An anderer Stelle versucht Hirschhorn die Verkomplizierung seiner Werkstruktur durch die Zusammenarbeit mit anderen (gemeint sind dabei nie die Intellektuellen, sondern die ‘Gestrandeten’) rhetorisch zu reduzieren: „Und wenn das »Bataille Monument« aufgebaut, betreut und abgebaut werden soll, was liegt näher, als um die Hilfe der Anwohner zu fragen? Insofern waren die Mitarbeiter auch nie »Material«! Vielmehr konnte ich mein Projekt nicht alleine machen und habe deshalb die Aufforderung und die Frage[!] gestellt: »Mach es nicht wie ich! Machen wir es zusammen!«“<sup>679</sup> Dem schlussfolgernden Terminus: „insofern“ des zweiten Satzes fehlt jegliche Explikation im Vorhergehenden. Warum? Hirschhorn weiss natürlich um die Gefahr der Objektivierung von Nicht-Künstlern, die in ein künstlerisches Projekt involviert werden. Aber da er keine plausible Lösung kennt, die Künstlerautonomie und Kooperation bzw. Usokapion zusammenbringen könnte, verfällt er – unnötigerweise – auf abenteuerliche Konstruktionen, die den (notwendigen) Brüchen seines Konzepts eine Fassade scheinhafter Stringenz verordnen. „Mach es nicht wie ich! Machen wir es zusammen!“ Welchen anderen Sinn sollte diese aporetische Aufforderung (wo ist die Frage?) am Schluss haben, als zwei sich diametral widersprechende Kontaktalternativen zwischen Künstler und Publikum auf einen Nenner zu bringen? Dabei ist das Motiv sozusagen ein redliches: Hirschhorn versucht, die Ausgeschlossenen kraft der – in diesem Fall von der Documenta 11 garantierten – künstlerischen Autonomie zu inkludieren. Wenn nur die Ausgeschlossenen anerkennen, dass die Ursache, die Ermöglichung der Inklusion der Wille des Künstlers, bzw. seine absolute Autonomie ist! Absolut: doppelt *losgelöst* von der lizenzierenden Institution der Kunst und den Partizipanten des Kunstprojekts.

Es ist dieses Verständnis von Verantwortlichkeit, das Hirschhorn durch das Projekt leitet. Unter den gegebenen Umständen des Ausschlusses kann, so muss Hirschhorn interpretiert werden, die Selbstbehauptung der Ausgeschlossenen nur errungen werden durch die Kombination von institutionell garantierter künstlerischer Autonomie und der aufopfernden Preisgabe dieser Autonomie zugunsten der Ausgeschlossenen, Gestrandeten usw. Man hat sich den Künstler etwa wie einen absoluten und zugleich selbstlosen Fürst vorzustellen, der sich für seine Untertanen zuständig erklärt, oder zeitgemässer (und in Anlehnung an Hirschhorns martialische Charakteristik der Kunst als Kriegsmaschine): wie ein

---

<sup>679</sup> Hirschhorn 2003, S. 73 (Kap. „Eröffnung »Bataille Monument«“).

*Warlord*, der keine traditionelle politische Instanz anerkennt, um die Probleme seiner *posse* lösen zu können. Nur so kann der Anspruch, für ein „nicht-exklusives Publikum“ arbeiten zu wollen, also für ein Publikum, von dem keiner ausgeschlossen wird, in der Hirschhornschen Perspektive eingelöst werden. Für Hirschhorn war das Gelingen dieser Art Absolutismus ein Test, ob seine Projekte realistisch sein konnten.

Der Zusammenhang zwischen Verantwortlichkeit (Absolutismus), Inklusion (Zusammenarbeit) und Realitätstüchtigkeit kam ganz besonders in folgender Episode zum Ausdruck, die vielleicht zu den wichtigsten Erfahrungen des Projekts gehört: Aus dem Umfeld der Mitarbeitergruppe wurden Hirschhorn Foto- und Videogeräte sowie ein tragbarer Computer gestohlen. Hirschhorn verzichtete auf die Einschaltung der Polizei und suchte die Lösung mit den Mitarbeitern des Projekts. Dass dann die Geräte wieder auftauchten, verstand er als gelungenen Realitätstest:

„Ist mein Projekt realitätsfremd? Ich musste Verantwortung für das Geschehene übernehmen. Ich hatte keine Wahl: entweder ist dies ein Test, den ich bestehe und den mein Projekt besteht, oder es ist das Ende für das Projekt. [...] Diesen Test konnte ich nur bestehen, weil ich immer an mein Kunst-Projekt dachte. Ich wusste nun, dass dieses Projekt problematisch, komplex, schwierig sein würde, aber ich wusste auch, dass es nicht realitätsfremd ist, dass es eine Chance hat! Ich betone dies, weil ich in diesem Moment konfrontiert wurde mit der grundsätzlichen Frage: »Was willst Du, Genosse?« Wo stehst du? Der positive Ausgang dieses Tests hat mich bestärkt in der Behauptung, niemanden von der Arbeit ausschliessen zu wollen. Obwohl von der Mitarbeitergruppe Druck ausgeübt wurde gegenüber den mutmasslichen Dieben, sagte ich mir, wenn es die Kunst nicht ermöglicht, diesem Norm-Druck des Ausschliessens zu widerstehen [!], dann schafft es nichts, niemand und nie!“<sup>680</sup>

#### *IV.1.4.d Der Künstler als sein eigener Hausmeister*

In dem gemeinsamen, vom Künstler ermöglichten Projekt tritt Hirschhorn in einer zweiten Rolle auf, die ihm einen Konflikt zwischen dem Künstler und dem, der mit anderen zusammenarbeitet, um das Projekt durchzuführen, erspart. Als Künstler hält er strikt an der Distanz zu den NutzerInnen des Kunstwerks und den

---

<sup>680</sup> Hirschhorn 2003, S. 45 (Kap. „Aufbau“).

MitarbeiterInnen fest. In der Rolle des Künstlers setzt er die Bedingungen, unter denen das Kunstwerk als Möglichkeitsraum genutzt werden kann – er ist diesbezüglich absolut frei und absolut verantwortlich. Um den Kontakt mit den HelferInnen und NutzerInnen aufzunehmen, kann er dann allerdings nicht als Künstler auftreten:

„Ich habe aus der Erfahrung mit dem »Deleuze Monument« die Konsequenz gezogen, dass es notwendig ist, über die ganze Ausstellungsdauer, nicht als Künstler, nicht als Kommunikator oder als Erklärer gegenüber dem Publikum vor Ort zu sein, sondern als Hausmeister meiner eigenen Arbeit. Es war entscheidend gegenüber der Siedlung, gegenüber den Mitarbeitern, vor Ort zu sein. Um ein Signal zu setzen: ich kümmere mich um meine Arbeit, ich lasse die Siedlung nicht alleine mit meiner Arbeit. Es ging aber auch darum, ganz konkret die täglich anfallenden Probleme technischer, organisatorischer oder menschlicher Art zu lösen und die Verantwortung dafür zu übernehmen. [...] Die Zeit war dicht, und ich habe sie als wertvoll und als wichtig erfahren. Ich sah das Noble in dieser Aufgabe. Die Beanspruchung war ausserordentlich hoch, und so haben auch oft die Besucher nicht verstanden, dass ich nicht als Vermittler oder als Pädagoge vor Ort bin, sondern um mich um Elektrizität, Fotokopien und das Werkzeug zu kümmern. Diese Auseinandersetzung mit der alltäglichen Realität eines solchen Projekts habe ich geschätzt. Ich denke, dass auch die Bewohner der Siedlung es schätzten, dass ich mich für mein Projekt eingesetzt habe, obwohl dadurch eine Überpräsenz meinerseits entstanden ist. Ich war so präsent, nicht weil ich ein »Künstler zum Anfassen« bin, sondern weil ich wollte, dass alles immer funktionierte.“<sup>681</sup>

#### *IV.1.4.e Die Helfer als Lohnabhängige*

Es entspricht der Rollenspaltung des Künstlers, dass auch die MitarbeiterInnen, HelferInnen, NutzerInnen in zwei Rollen auftreten: gewissermassen als Sympathisanten, Freunde, die dem Projekt zur Realisierung verhelfen, aber auch als Lohnarbeiter, die für ihre helfende Tätigkeit bezahlt werden. Das Verhältnis, in das Hirschhorn als Arbeitgeber zu den HelferInnen gerät, ist von Hirschhorn nur nach der einen Seite, der des Lohnverhältnisses, geklärt worden:

---

<sup>681</sup> Hirschhorn 2003, S. 228 (Kap. „Auseinandersetzung mit und durch das »Bataille Monument«“).



„Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wurden für ihre Hilfe bezahlt, wie am Anfang angedeutet, und ich habe erklärt, weshalb ich das wichtig finde und weshalb es keine Alternative dazu gibt. Trotzdem ist für mich die Frage des Bezahlens, die Geldfrage, ungelöst, auch bei diesem Projekt. Natürlich war das »Bataille Monument« in der Siedlung für alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter zunächst eine Möglichkeit[,] Geld zu verdienen. Das ist in Ordnung. Das ist die Realität. Das Ungelöste liegt darin, dass, wenn es um Bezahlung geht, unwiderstehlich auf die Arbeitszeit, die Arbeitsleistung, auf die anderen Mitarbeiter und ihre Arbeitszeit und ihre Arbeitsleistung geschaut wird. Es entsteht ein »Arbeitsverhältnis«. Dieses Arbeitsverhältnis hat nichts mehr mit dem Kunstprojekt zu tun. Das auf Nicht-Freiwilligkeit Aufbauende hat den Nachteil, dass die Frage des Gebens (wieviel Einsatz, wieviel Arbeit gebe ich?) mit der Frage des Nehmens (wieviel verdiene ich, wieviel profitiere ich?) verbunden und abgewägt wird. Das hat zu vielen unnützen und unschönen Szenen bei der wöchentlichen Arbeitseinteilung geführt. Ich war jeden Montag mit der Arbeitseinteilung überfordert und hatte mit dem egoistischen Vergleichen der zugeteilten Arbeitsstunden zu kämpfen. Natürlich musste ich auch dafür die Verantwortung übernehmen.“<sup>682</sup>

#### *IV.1.4.f Der Künstler als Prokurist*

Das Ungelöste, so ist zu ergänzen, bestand auch darin, dass auch Hirschhorn gezwungen ist, die Modalitäten des „Arbeitsverhältnisses“ zu beachten. Die Koppelung des Lohns an die Leistung hat zwangsläufig zur Folge, dass der ‘Lohngeber’ oder sein Vertreter, der Prokurist, darauf achten muss, dass die geforderte Leistung auch erbracht wird. Nun entsprach die Situation insofern nicht der viel beschworenen „Realität“, als der Prokurist Hirschhorn die an keine diesbezügliche Vorgabe gekoppelten Projektgelder der Documenta 11-Verwaltung zu verteilen hatte. Der realistische Druck fehlte also: Der Einsatz des variablen Kapitals unter dem Diktat der Kostenminimierung bzw. der maximalen Verwertung des vorgeschossenen Kapitals. Gleichwohl reicht die Simulation des Lohnverhältnisses, um die Konsequenzen für das Kunstprojekt durchzuspielen. Ironie der Geschichte: die Konstellation, der Hirschhorn durch den Wechsel vom Design, der reellen Subsumtion der freien Kreativität unter die Gesetze der kapitalistischen Produktionsweise, zur freien Kunst entgehen wollte, kehrte zurück. Nur dass Hirschhorn nun auf der anderen Seite der Barrikade stand. So richtig – gegen voluntaristische Modelle der Partizipation gewendet – die Entlohnung der

<sup>682</sup> Hirschhorn 2003, S.236 (Kap. „Friedrich Wöhler Siedlung“).

Helfer war, so unzureichend ist sie, wenn es darum geht, mithilfe der Kunst Zonen zu schaffen, in denen die Exklusionstendenzen der globalisierten kapitalistischen Ökonomie ausser Kraft gesetzt werden.

#### *IV.1.4.g Formen der Aneignung des Kunstwerks*

Das TV-Studio und der Imbiss-Stand können als Produktionsstätten interpretiert werden, in denen es zu Akten der intentionswidrigen, gleichwohl erwünschten Aneignung des Kunstwerks kam. Der Imbiss wurde in vielen Fällen als Treffpunkt genutzt, ohne dass ein ersichtlicher Zusammenhang mit dem Monument bestand. „Ich stellte fest, dass der Imbiss von einzelnen Bewohnern sehr rege, fast täglich aufgesucht wurde, sie nutzten die anderen Elemente des Monuments nicht. Ich bin tatsächlich immer davon ausgegangen, dass derjenige, der hier ein Bier trinkt, auch ein Besucher des Monuments ist.“<sup>683</sup> Ebenso wurde das TV-Studio für Beiträge genutzt, die einen unmittelbaren Bezug auf 'Bataille' vermissen liessen. „Wir konnten mit Freude die sich ansammelnden Videokassetten registrieren“, so Hirschhorn, „und stellten fest, dass jeden Sendetag, 72 Tage lang (ausser jeweils Samstag und Sonntag) eine neue Kassette ausgestrahlt werden konnte. Es gab einige schöne Reportagen, vorallem diejenigen, wo die Jugendlichen die Möglichkeit ergriffen haben[,] sich zu ihren Problemen zu äussern und wo sie von ihren Perspektiven und ihren Kritiken berichteten.“ Am Ende der Auswertung, in der nochmal die Benutzung des TV-Studios resumiert wurde, heisst es, dass die Besucher „meist im TV-Studio sassen und die Bewohner davor.“<sup>684</sup> Eine weitere Form der Aneignung beschreibt Hirschhorn: „Was in der Ausstellung, wie auch an anderen (Bibliothek, Imbiss, TV-Studio) Elementen des »Bataille Monument« bemerkenswert ist, sind die Beschriftungen, die Graffiti, die Bemalungen und Zeichnungen, die über die ganze Ausstellungszeit zunehmend die freien Stellen der Wände bedeckten. Diese Form der Aneignung, in ihrer sich steigernden Verdichtung, war ungeplant und nicht vorgesehen. Das Zufügen von, wenn auch diskutierbaren, Inhalten oder Aussagen war eine formale Bereicherung und es hat auch mehr inhaltliche Komplexität gebracht.“<sup>685</sup> Leider werden die Aussagen nicht diskutiert. Sie hätten möglicherweise Aufschluss über die quantitativen und qualitativen Dimensionen der Differenz zwischen den Aneignenden und dem Künstler gegeben.

---

<sup>683</sup> Hirschhorn 2003, S. 156 (Kap. „Imbiss“).

<sup>684</sup> Hirschhorn 2003, S. 166 (Kap. „TV-Studio“).

<sup>685</sup> Hirschhorn 2003, S. 126 (Kap. „Bataille-Ausstellung“).

Schliesslich war auch der Abbau des Monuments eine Art Aneignung:

„Was ich nicht voraussehen konnte war, dass der Abbau nur 3 Tage dauerte. Es dauerte nur 3 Tage bis alles Material, alle Elemente des »Bataille Monument« abgebaut waren. Ich habe den Abbau vorbereitet, Lastwagen mit Abfallcontainern bestellt, auch habe ich zusätzlich verschiedene Bewohner miteinbezogen für den Abbau. [...] Alle Hi-Fi- und Videogeräte, die Werkzeuge und die Fahrzeuge des Fahrdienstes wurden in einer Verlosung an die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen verlost. So konnte jeder etwas mit nach Hause nehmen. [...] Den eigentlichen Abbau, der wohl eher doch ein Abriss war, habe ich als Ritual verstanden. Innerhalb kürzester Zeit wurde alles brauchbare Material, die Plexiglass[!]-Scheiben, die Holzpfeiler, die Bretter, die Lichterketten, die Stühle, die Lampen, alles, was noch irgendeine Funktion haben konnte, abgerissen und überall in den Hauseingängen wurden kleine Materiallager errichtet, die dann sofort von den Bewohnern in den Keller oder anderswo weggebracht wurden. Es ging so schnell, dass es den Anschein hatte, es sei vorbereitet, es sei ein Ritual. Natürlich kann auch davon ausgegangen werden, dass doch viele der Familien der Friedrich Wöhler Siedlung durch ihre ökonomische Situation gezwungen sind, Materialien wiederzuverwerten a [!] Verschwendung nicht in Frage kommt. Trotzdem bleiben mir diese Tage in Erinnerung als Momente der frenetischen, nach unausgesprochenen Regeln sich praktizierenden Rückgewinnung [...] Dies alles geschah ohne geplant zu sein und auch ohne Traurigkeit oder Aggressivität.“<sup>686</sup>

Die Usokapion seiner Kunstwerke in unbeaufsichtigten und unkontrollierbaren Zonen der Öffentlichkeit hat Hirschhorn immer und bewusst in Kauf genommen. Was ihn dann doch wohl überraschte, war, dass diese Form der Aneignung auch für beaufsichtigte Kunstwerke gilt. Die Aneignung erfolgte durchaus in einem Selbstbewusstsein, das den Künstlerwillen in dieser letzten Phase des Kunstwerks ignorierte. Es mutet befremdlich an, dass Hirschhorn diesen Grad an Selbstbewusstsein dann doch wieder auf seine Urhebererschaft zu fokussieren versucht, durch Formulierungen, wie: „Ich bin stolz auf die »Friedrich Wöhler Siedlung«, und ich bin stolz auf die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des »Bataille Monument«. Ich bin stolz auf die Siedlung, weil sie dieses Projekt toleriert, benutzt und ausgestanden hat [...].“<sup>687</sup>

<sup>686</sup> Hirschhorn 2003, S. 248 (Kap. „Abbau“).

<sup>687</sup> Hirschhorn 2003, S. 248 (Kap. „Abbau“).

#### IV.1.4.h Besucherinnen- und Benutzerinnenreaktionen

Hirschhorn unterscheidet aus bekannten Gründen zwischen dem Publikum, das dem Kunstbetrieb zugerechnet wird und den nicht-institutionalisierten BenutzerInnen. Ersteres steht bei ihm zunächst im Verdacht der Ignoranz. Dieses Vorurteil muss Hirschhorn im Verlauf der Documenta korrigieren:

„Ich war überrascht, wieviele Eröffnungsbesucher der Documenta11 in die Friedrich Wöhler Siedlung kamen. Obwohl der Weg, bei diesem dichten Programm, zeitraubend sein konnte, bemerkte ich die Ernsthaftigkeit und die Neugierde vieler Besucher. War das der Documenta-Mythos? Ich war auch überrascht über die schnelle Urteilsbildung vieler Besucher über die Documenta11 und meine Arbeit. Ich habe bei beiden Fahrdienst-Ständen (in der Friedrich Wöhler Siedlung und vor dem Eingang der Binding-Brauerei) ein Zitat von David Hammons auf die jeweilige Stellwand angebracht: »The art audience is the worst audience in the world. It's overly educated, it's conservative. It's out to criticize, not to understand and it never has any fun. Why should I spend my time playing to that audience? That's like going into a lion's den. So I refuse to deal with that audience, and I'll play with the street audience. That audience is much more human, and their opinion is from the heart. They don't have any reason to play games, there's nothing gained or lost.« Dieses Zitat ist problematisch und widersprüchlich, aber es trifft im Kern die Komplexität einer Arbeit im öffentlichen Raum und des Publikums im öffentlichen Raum. David Hammons ist ein Teil der Kunstwelt und seine Arbeit ein Teil des Kunstmarktes. Dennoch ist in diesen Sätzen die trotzigte Behauptung der Autonomie des Kunstwerks enthalten.“<sup>688</sup>

Das Zitat trifft eingestandenermassen nicht zu, umso unverständlicher, warum Hirschhorn es für seine These der Behauptung der künstlerischen Autonomie (gegen den Kunstbetrieb) reklamiert. Das ‘kunstbetriebliche’ Publikum hat sehr gut verstanden, welcher Stellenwert Zonen „des anarchistischen Gebrauchs frei zirkulierender, abseitiger und unbeachteter diskursiver und institutioneller Räume“ zukommt. Es ist zu fragen, ob die Wertehierarchie zwischen den Besuchern auf der einen Seite und den Benutzern, Bewohnern und Mitarbeitern auf der anderen Seite die Produktivität des Monuments nicht geschwächt hat. Der Unterschätzung des Kunstpublikums entspricht nicht nur das Erstaunen darüber, dass den Bewohnern durchaus an ‘der Kunst’ gelegen ist, sondern auch ein Mangel an Analyse dieses Kunstverständnisses. Deshalb heisst es eher lapidar: „Ich habe in vielen

<sup>688</sup> Hirschhorn 2003, S. 72 (Kap. „Eröffnung »Bataille Monument«“).

Diskussionen die unglaubliche Kraft der Fragestellung durch die Kunst gespürt. Ich habe in der Friedrich Wöhler Siedlung die Wichtigkeit der Kunst, der Philosophie, der Poesie, ja ihre Notwendigkeit als etwas Grundlegendes erfahren.<sup>689</sup>

#### *IV.1.4.i Hierarchisierung der Beteiligten*

Das Monument war, wie gesagt, auch als Produktionsstätte angelegt. Der Ausstoss umfasste die bereits erwähnten Döner und andere Esswaren, Videofilme, philosophische und poetische Texte. Die Texte wurden vom diesbezüglichen Fachpersonal und auch in explizitem Bezug auf den thematischen Schwerpunkt des Monuments angefertigt. Und nur diesen letzteren wurde (Ko-)Autorstatus zuerkannt: „Manuel Joseph (Dichter)“, „Jean-Charles Massera (Schriftsteller)“, Marcus Steinweg als Philosoph<sup>690</sup> und der für die Vorbereitung beigezogene „französische Schriftsteller und Dichter“ [!] Christophe Fiat<sup>691</sup>. Namentlich werden natürlich noch andere Protagonisten genannt, aber eben nicht als Autoren, sondern als Funktionäre (z.B. Sozialarbeiter). Vielleicht ist es eine Unterstellung, aber man wird den Verdacht nicht los, dass die Differenzierung der am Projekt Beteiligten einhergeht mit ihrer Hierarchisierung. Schriftsteller-Kollegen als Mit-Autoren, Jugendliche und Bewohner als MitarbeiterInnen, danach kommen die Benutzer und Bewohner, und schliesslich die Documenta11-Besucher.

#### *IV.1.4.j Die Bataille-Skulptur*

Ausserordentlich aufschlussreich hinsichtlich der kunstbegrifflichen Klärung des Werks ist die Bataille-Skulptur (Abb. 34): „Das Element »Skulptur« des Bataille Monuments“, so schreibt Hirschhorn etwas sehr dunkel, „sollte das Objekt, die Hülle, das Sichtbare, das, was man allgemein ein Monument nennt, was aber nur die Skulptur ist des Monuments, loslösen. Die Skulptur sollte die Skulptur des Monuments sein und nicht das Monument. Dies wurde zwar nicht richtig verstanden, aber gerade diese Fragen aus diesen Missverständnissen haben dazu geführt, dass die Skulptur viel besprochen wurde. Losgelöst vom Monument, hatte die Skulptur die Funktion eines Treffpunktes, eines Spielplatzes oder besser Tummelplatzes, und sie war eine Sitzmöglichkeit, die vorallem in den Abendstunden genutzt wurde. Die Skulptur wurde zu einem Ort im urbanen Raum

<sup>689</sup> Hirschhorn 2003, S. 236 (Kap. „Friedrich Wöhler Siedlung“).

<sup>690</sup> Hirschhorn 2003, S. 188.

<sup>691</sup> Hirschhorn 2003, S. 188.

der Siedlung. Viele Betrachter haben Fragen über ihre »Aussage« gestellt. Dem ist wohl nicht entgegen zu wirken, so gross auch die Zufälligkeit der Form war. Denn einmal entschieden, dass es darum ging, eine Skulptur zu machen, die die Frage der Skulptur als ein Element des Monuments stellt, war deren Form nicht mehr ausschlaggebend. [...] Ich machte eine Skulptur-Interpretation, die an einen Baumstrunk, an eine organische Form, ohne Anfang und Ende erinnerte.“<sup>692</sup>

Man muss hier ordnend eingreifen. Die Skulptur ist dreierlei zugleich: Sie verdoppelt den Skulptur-Begriff, indem sie zwar einerseits selbständiges Medium einer künstlerischen Aussage ist, andererseits Medium der Kritik der modernen Skulptur. Hirschhorn spricht einmal von Skulptur und einmal von Skulptur-Interpretation. Sie ist zweitens Element des Monuments, d.h. verliert ihren (modernen) Skulptur-Charakter als monadisches Kunstwerk. Sie ist drittens Gegenstand der Usokapion: Treffpunkt, Spielplatz etc., ein Umstand, den zu betonen Hirschhorn sehr wichtig erscheint, ohne dass er diesen weiter reflektiert.

Als (klassisches) modernes Kunstwerk existiert die Skulptur sichtlich mit Verlegenheit: Ein Symbolismus mit dem schlechten Gewissen der Postmoderne. Das Vertrauen in die Magie des modernen Kunstwerks weicht der Skepsis in ihre Fähigkeiten und der Kritik am Skulptur-Begriff der Moderne: „[E]inmal entschieden, dass es darum ging, eine Skulptur zu machen, die die Frage der Skulptur als ein Element des Monuments stellt, war deren Form nicht mehr ausschlaggebend.“ Die Skulptur als Form ist sichtbare Obsolenz ihrer (modernen) Bestimmung.

Die Skulptur als Element des Monuments (unter Beibehaltung ihrer modernen Autonomie) wird gewissermassen zum Kunstwerk niederer Ordnung degradiert, das in ein Kunstwerk höherer Ordnung, worin sie selbst mit Elementen der Information, Dienstleistungen etc. zusammenkommt, eingelassen ist. Diese Degradation ist hinsichtlich der Klärung des nach-modernen Kunstbegriffs der eigentliche Clou, der revolutionäre Paukenschlag Hirschhorns. Die Begegnung der Skulptur mit dem Monument, des modernen mit dem nach-modernen (nicht postmodernen) Kunstwerks zerreist den samtenen, somnambulen Vorhang der Postmoderne und eröffnet die Perspektive auf ein neues Feld künstlerischer Kreativität, dessen Epochenname noch nicht gefunden ist. Auf der Folie des

<sup>692</sup> Hirschhorn 2003, S. 217. Hirschhorn interpretiert seine Skulptur gleichwohl: „Ich mache eine Skulptur, bei der das organische Element von einem geometrischen aufgefangen wird und das geometrische Element den Sockel bietet für das organische Element, und es dadurch gleichzeitig hindert, sich mit dem wirklich Organischen (dem Boden) zu verbinden.“ (Hirschhorn 2003, S. 217 (Kap. „Skulptur“)).

modernen Kunstwerks werden die Konturen des nachmodernen sichtbar. Dieses Kunstwerk höherer Ordnung lässt sich nicht mehr, wie in der Moderne, als objektales Kürzel zur Erscheinung bringen, in dem die Begriffe ihre metakritische Aufhebung erfahren, sondern als Aggregat, das Begriffe und deren Medien, Akteure, Lokalitäten und Temporalitäten, Produktion und Konsumtion, soziale Utopie und politisches Engagement zusammenfügt, zu einem Volvens, einem Beweger oder einer Maschine. Das Kunstwerk der Moderne stellte das symbolische Universum in einem kristallinen Fetisch still, der den Betrachter, die Betrachterin zur Unterwerfung unter die *unio mystica* der Moderne konditionierte, einer mystischen Aufhebung der Widersprüche der Moderne, welche sich im wirklichen Geschichtsverlauf als gesellschaftliche Katastrophe entpuppte. Das Kunstwerk der Moderne flocht das moderne Subjekt auf das Rad der Sehnsucht nach einem Heil, das sich als Hölle erwies. Das Kunstwerk, das in den hier beschriebenen Fallbeispielen allmählich Gestalt annimmt, geht in die entgegengesetzte Richtung: Weg vom Objekt, hin zum Gefüge (wie Deleuze und Guattari sagen würden<sup>693</sup>) oder zur Maschine (Hirschhorn in Anlehnung an Steinweg), zu einem Ensemble, dessen Kern sich im Sinne des Wortes nicht mehr fassen lässt, sondern eher in der Unfasslichkeit, Unerkennbarkeit der Selbstbewegung der Subjekte (oder sollte besser von „Singularitäten“ (Hardt/Negri) gesprochen werden?) emaniert. Das Kunstwerk (des Empire?) verdichtet oder verdinglicht sich nicht, sondern ‘entdichtet’ sich, diffundiert in das Feld der flüchtigen Objekte, des gesprochenen Wortes, der wortlosen Geste, der Aktion ohne Vergegenständlichung, der Präsenz ohne Repräsentation. Gestaltung ist hier v.a. als Bewegung zu verstehen, die verhindert, dass die Plaque des Gestalterischen objektales verabsolutiert wird. Aus dieser Sicht erscheint das moderne Kunstwerk nur mehr als eben diese Plaque. War in der Moderne die Bewegung im Kunstwerk zum Stillstand gekommen, um im politischen Raum der 1930er Jahre in einen Zug der Lemminge umzuschlagen, so wird im nachmodernen das Objekt (das mal als Kunstwerk angesprochen wurde) ephemere, „prekäre“, ein Provisorium, das die Selbstbewegung der zu Singularitäten sich emanzipierenden Subjekte nur unterbricht. Man könnte sagen, diese Bewegung ist das eigentliche Kunstwerk, im Derridaschen Sinne ein (durchgestrichenes) ~~Kunstwerk~~, eines, das auf dem Sprung ist, sich in etwas anderes zu verwandeln, das mit der traditionellen Vorstellung vom Kunstwerk nicht zu vereinbaren ist.

---

<sup>693</sup> Siehe Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, aus dem Franz. übers. von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé, hg. von Günther Röscher, Berlin, 2002<sup>5</sup> (Deleuze/Guattari 2002), S. 123, 124.

Damit ist die dritte Bestimmung des modernen Kunstwerks unter den aktuellen Bedingungen angesprochen: ihre Usokapion, ihre „Zweckentfremdung“, ihre Disfunktionalisierung oder Funktionalisierung zu Zwecken, die dem modernen Kunstwerk fremd sind. Wie die sakrosankten Bauten des antiken Roms von einer postantiken Bewohnerschaft für eigene Zwecke entweiht, auseinandergerissen, neu komponiert, *gesampelt* wurden, so gehen die Kunstwerke der Moderne in das Handlungsdispositiv der Rezipienten ein als ent-wendete Materialien.

Hirschhorn konnte die Umnutzung seiner Skulptur aus den im Vorhergehenden entwickelten Gründen akzeptieren; dass die Bewohner der Siedlung bei aller Wert- und Hochschätzung des Künstlers und seines Projekts auch das Monument als Ganzes sich aneignen würden (was in der Abrissphase am augenfälligsten wurde), das war wohl eine neue Erfahrung, die zu artikulieren, dem Künstler sichtlich schwer fällt.

### *Schluss*

Hirschhorns Ästhetik der Selbstüberbietung oder -opferung, in der die künstlerische Freiheit als soziale Verantwortung wahrgenommen wird, sucht die Kunst-Moderne nicht willkürlich zu überschreiten, sondern die ihr inhärenten Möglichkeiten zur Entfaltung zu bringen, die subjektiven Voraussetzungen zu schaffen, derer es bedarf, um *die grosse Dissidenz* zu entfalten. Die Wendung in seiner Ästhetik hat das Design, die Ausbildung zum Designer, zum Ausgangspunkt. Aber nur zum Ausgangspunkt, nur als Kontrastfolie. Der Wechsel ins Künstlerfach ermöglicht zwar die revolutionäre Wendung des Topos der künstlerischen Autonomie in den der sozialen Verantwortung, jedoch nur als individualistische Anbindung künstlerischer Kreativität an die ausserkünstlerische Realität. Die strikte Reduzierung des kreativen Handelns auf die äusserste Position sozialen Handelns: den individualistischen, ja: autistischen Alleingang, wie er durch den Originalitätsimperativ des Kunstbetriebs vorgeschrieben ist, verschliesst Hirschhorn Möglichkeiten, die eine dialektische Negation seiner Designer-Vergangenheit möglich gemacht hätten. Die Besonderung des Künstlertums (statt sie als notwendige Übergangsform zu verflüssigen), reproduziert nur das traditionelle Künstlertum zwischen Narretei und Märtyrertum. In der dialektischen Wendung des Designs zur Antithese steckt das Potential einer Synthese, die das Einzelgängertum in der Richtung auf das „WIR“ der Produktivkräfte überwinden könnte. Die Produktivkräfte sind kollektiv, kooperativ; die Paradoxa der Kunst, die sich der „kreativen“ Anteile der Produktivkräfte bemächtigt und dies mit dem



Verlust der Verbindung zur Produktion des Lebens bezahlt, heben sich nur auf, wenn die Kunst sich auf die *Kooperation* der Produktivkräfte einlässt. Hirschhorn gelingt die Aufhebung der künstlerischen in eine allgemeine Produktivität nur unter Bruch seines strengen Konzepts der individuellen Verantwortlichkeit, wie das „Bataille Monument“ gezeigt hat. Im letzten Abschnitt soll versucht werden, die Möglichkeiten einer Ästhetik, die sich aus der Dialektik von Design und Kunst ergeben, auszuführen.

Design hat mit Gebrauchswertproduktion zu tun. Es ist die arbeitsteilig organisierte, also vom Gesamtprozess der Produktion abgespaltene planende Vorwegnahme von Funktion und Gestalt des Endprodukts. Design ist zugleich Akt und Ausdruck der Tauschwertproduktion, der Gesellschaftlichkeit der Produktion unter den Bedingungen des sich verwertenden Werts. Es ist der antizipierende und zugleich fetischistisch verdrehte Einlass gesellschaftlicher Vorstellungen in den technischen Prozess. Design ist die planvolle, systematische, als Branche organisierte Verwandlung der Güter des täglichen Gebrauchs in Fetische. Die Werbung baut darauf auf, sofern sie nicht ununterscheidbar eng mit dem Design verbunden ist, und organisiert die Artikulation des (Waren-)Fetisch.

Fetische sind bekanntermassen nicht einfach Täuschungsmittel, sondern verkehren die ohnehin labile Kausalkette zwischen Signifikant und Signifikat. Das Menschengemachte des Fetischs erscheint als seine sachliche Eigenschaft. Die Marke eines Kleidungsstückes ruft einen Vorstellungskosmos auf, der sich im *Ansehen* der Person niederschlägt, die sie trägt. Dass das Kleidungsstück aus Stoff besteht, den jemand gewebt haben muss usw., wird völlig ausgeblendet. In Zeiten, als sich das gesellschaftliche Gefüge im „Design“ der Stände ausdrückte, konnte das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern diesen Zusammenhang auf tiefe und klare Weise aussprechen. So stark ist der Fetisch, dass er zur Täuschung und zum herrschaftsstabilisierenden Element normiert, gesetzt wird. Heute sind es, wie gesagt, die *Warlords* der industriellen Produktion, die mit ihren Marken zugleich die sozialen Distinktionen produzieren.

Designer und Werbeleute entwerfen im Auftrag dieser *Warlords*. Sie entwerfen die berühmten Güter des täglichen Gebrauchs zugleich als Distinktionsmittel und Waffen des täglichen Krieges um Ressourcen und Einfluss. Design im Auftrag der industriellen *Warlords* lässt den kooperativen Charakter der Produktion, die soziale Verantwortung der Produktivkräfte hinter der privaten Aneignung der Früchte der gesellschaftlichen Kooperation und der dafür notwendigen Spaltung und Kontrolle

der Produzenten verschwinden. Wer sich *politisch* an der Herstellung von Einheit und Gemeinsamkeit unter den Produzierenden beteiligen will, ist auf Organisationen verwiesen, die von der kapitalistischen, der privatisierten Ökonomie ausgeschlossen sind, wie etwa Parteien. Hirschhorn geht in die Kunst. Diese ist zwar frei von „privaten“ Interessen, aber um den Preis der Bestätigung der privatistischen Struktur der Gesellschaft. Die Freiheit der Kunst erlaubt dem Designer Hirschhorn, in eigenem Auftrag zu handeln. Das birgt die Möglichkeit der Dissidenz in sich, sofern die Konstellation von Abspaltung (Autonomie) und Korruption (Freiheit von privaten Zielvorgaben gegen Pflicht / Zwang zur symbolischen Sicherung der Produktionsverhältnisse) als vorübergehend und tendenziell aufzuheben angesehen wird.

Der private Auftrag des (nichtkünstlerischen) Designers ist jedoch nur zum Teil privater Natur; er ist zugleich Ausdruck gesellschaftlicher Interessen, die unter der Struktur privater Aneignung des gesellschaftlichen Produkts verborgen sind. Designer und Künstler müssen, wenn sie zur Kooperation der Produktivkräfte und zur Aneignung des gemeinsam Geschaffenen vorstossen, „immanent“ bleiben wollen, wie alle anderen Produktivkräfte auch ihre spezifische Arbeit zum Ausgangspunkt „revolutiver Erfahrungen“ (Steinweg<sup>694</sup>) machen. Den Auftrag in eigener Sache hingegen zu systematisieren, zur Attitude zu verfestigen, zum ausschliesslichen Mittel der Dissidenz zu erheben, bedeutet, den Nietzscheanischen Übermenschen erneut zu beleben. Er vermag, sobald er „kollektiviert“ ist, im Zustand der Ekstase die gesellschaftliche Kooperation gegen sich selbst zu wenden und zu zerstören, nicht aber die Produktivkräfte von den unzureichenden kapitalistischen Produktionsverhältnissen zu befreien.

Das Neue, Umwälzende, Elektrisierende, Explosive, Grenzüberschreitende an Hirschhorns Wende vom Designer zum Künstler ist schlicht, dass er die Kategorie des (Geschäfts-)Auftrags zur künstlerischen Kategorie macht. Der Auftrag setzt eine unmittelbare, gerichtete Beziehung, ein Abhängigkeitsverhältnis, in dem der Auftraggeber die Produktionsmittel (sei es in direkter oder – z.B. als Geld – in vermittelter Form) zur Verfügung stellt, den Zweck der Produktion bestimmt, jedoch auf die Produktion verzichtet. Et vice versa: Der Auftragnehmer verlässt sich auf die Produktionsmittel des Auftraggebers, um produzieren zu können und verzichtet auf die Zweckbestimmung der Produktion. In dieser hierarchisierten Arbeitsteilung drückt sich die Produktionsweise als private aus, aber auch der all-gemeine Charakter des gesellschaftlichen Stoffwechsels, die all-gemeine

---

<sup>694</sup> Steinweg, Marcus, Bataille Maschine, Berlin, 2003, S. 70.

Abhängigkeit aller seiner Agenten. Die Selbstbeauftragung Hirschhorns im „höheren Interesse“ kann als Interimsphase zwischen privater und kommuner Produktionsweise angesehen werden, als Zwischenschritt hin zu einer kollektiven Selbstbeauftragung, in der Zweckbestimmung und Ausführung nicht auf zwei gegensätzliche Pole des Besitzes an Produktionsmitteln verteilt sind.

Hirschhorn wählt die an sich genauso widersprüchlich wie das Design verfasste Institution Kunst, um die kollektive Selbstbeauftragung vorwegzunehmen, in dem klaren Bewusstsein, dass dieses Vorgehen den Preis der Isolation des künstlerischen Individuum, des institutionellen Solipsismus oder Autismus fordert. Die Selbstbeauftragung der Gesellschaft kann unter diesen Bedingungen nur in der paradoxen Form des Angebots erscheinen. Dieses kann wiederum nur angenommen werden, wenn die Allgemeinheit sich dazu durchringt, die durch den künstlerischen Solipsismus bedingte Hülle der Narretei zu durchbrechen. Erst dann gerät es in die Reichweite der Frage, ob das Kunstwerk die Selbstbeauftragung mobilisiert oder nicht. Während des „Bataille Monuments“ war Hirschhorns Hebel zur Verallgemeinerung seines Kunstwerkes die klare Trennung zwischen sich als Künstler, der, in der Form der Unantastbarkeit des Kunstwerks (seiner Konzeption und Gestalt), von seinem Publikum isoliert bleibt und sich als Hausmeister des eigenen Kunstwerks, der wie alle, die sich für den Aufbau engagierten, Verantwortung für ein gemeinsames Projekt übernimmt. Wieder ist es ein Paradox, dass die Aneignung des Kunstwerks durch das Publikum ermöglicht: Der Künstler darf sich nicht als solcher personalisieren, darf nicht in der spezifisch künstlerischen Doppelrolle als Priester und Narr erscheinen, um ‘ernst’ genommen zu werden von einem Publikum, das weder bevormundet noch genarrt werden will. Die Kunst ist ein zu ernstes Geschäft, als dass sie den Künstlern überlassen werden kann. Der Künstler muss als Produzent in einem allgemeinen, unspezifischen Sinne auftreten, der durch diesen Status die Gewähr bietet, dass er es ‘ernst’ meint. Erst unter dieser Bedingung kann das amorphe Publikum im Akt der Aneignung des Kunstwerks, der Einverleibung des Kunstwerk in sein symbolisches Repertoire, einen Schritt zur All-Gemeinheit machen, einen Schritt hin zum Status der sich selbst beauftragenden Produktivkräfte.

Die für die Annahme des künstlerischen Angebots erforderliche Selbstüberschreitung des Künstlers besteht nicht so sehr darin, dass er sich als künstlerischer Produzent überfordert, sondern als Repräsentant der Institution Kunst. Er muss als Produzent künstlerisch-autonom, als Künstler (im Sinne der Repräsentation des Systems) abhängig werden, sich in Abhängigkeit zum sozialen

Feld des Publikums begeben, um schliesslich Wirkung mit Kunstwerken erzielen zu können. Das Heroische, Übermenschliche ist weder, dass er sich als Künstler, noch, dass er sich als Hausmeister verausgabt, sondern dass er in der Lage ist, beide Rollen zu spielen.

#### **IV.2. Park Fiction. Konstituierende Praxen und die biopolitische Wendung des Kunstbegriffs**

*„Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen. Noch führen sie ein gering geschätztes Leben, in Schachteln voller Lieblingsgegenständen [!], in versteckten Liebesbriefen, in verworfenen Romanfragmenten, in traurigen Briefmarkensammlungen, in - im Restaurant abgeknipsten - Pflanzenablegern. Sie leben in Vasenform, als verknicktes Poster, als abgetretener Teppich, als Mickeymaustelefon, in technischen Geräten einer vergangenen Epoche, in verstaubten Reisesouvenirs, überwintern in deiner Plattensammlung. Sie werden nervös. Sie haben es satt, das Leben im Halbdunkel. Sie wollen raus, in die Stadt. Sie wollen andere Wünsche treffen, sich streiten, produktiv werden, auf der Straße tanzen [...]. Die Wünsche werden die Wohnung verlassen und dem Reich der Langeweile, der Verwaltung des Elends, ein Ende bereiten.“*<sup>695</sup>

Hirschhorn nutzt die Autorität der Kunst und das Postulat der künstlerischen Originalität, um einem abstrakten Publikum Möglichkeiten der politischen und kulturellen Mobilisierung anzubieten. Als zum Künstler konvertierter Designer sucht er post festum „Auftraggeber“ für seine „Aufträge“, wodurch die Entfaltung widerständiger Produktivität zur Funktion individualistischer Initiative im Raum der Kunst wird – wenngleich auch nicht auf die Räume des Kunstbetriebes beschränkt.

Die KünstlerInnen der Park Fiction-Initiative dagegen sind Teil einer lange zuvor existierenden Stadtteillbewegung. Hervorgegangen aus dem Hafenrandverein für selbstbestimmtes Leben und Wohnen auf St. Pauli, kämpften die AnwohnerInnen gegen die Bebauung des letzten freien Stücks Elbufer und für einen 9000 qm

---

<sup>695</sup> Zitat aus Margit Czenkis Film „Park Fiction – Die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen“ (Film, 1999, 16 mm, 61 Minuten), zit. nach: „Interview: Nicole Vrenegor mit Christoph Schäfer“, in: ak - analyse & kritik, Zeitung für linke Debatte und Praxis, Nr. 449 / 12.04.2001, <http://www.akweb.de>.

grossen, selbst entworfenen Park. Die KünstlerInnen, denen die Leitung des Projekts anvertraut wurde, verzichten auf die Möglichkeit der Kunst, ihre Intervention als autonomen Akt zu inszenieren. Ihr Beitrag zum Gelingen des Parks am Pinnasberg wird als Kunst im Sinne der kunstbetrieblichen Repräsentationsordnung nicht sichtbar, und es stellt sich die Frage, inwieweit dadurch ihr Anspruch, künstlerisch tätig zu sein, überhaupt noch Berechtigung hat. Was kann Kunst sein in einem Milieu, das systembedingt kunstautonomen Äusserungen keinen Raum bieten kann und darf?

#### *IV.2.1 Restrukturierung der Stadt Hamburg*

Der Kampf um die Aneignung städtischen Raums durch die Bewohner St. Paulis ist Bestandteil einer von verschiedenen Seiten angestrebten Restrukturierung Hamburgs. Auf die Akkumulationskrisen der 1960er und 1970er Jahre antworteten nicht nur Einwohnerinitiativen, sondern auch die Stadtregierung und die wirtschaftlichen und politischen Kräfte, denen sie sich verpflichtet fühlt: „Die Restrukturierung des innerstädtischen Raums nach Maßgabe ökonomischer und administrativer Planung hat sich bereits in den 70er Jahren als ein städtebauliches Problemfeld mit weitreichenden soziokulturellen Implikationen herausgestellt. Die strukturelle Veränderung der Innenstädte vom Lebensraum hin zum Einkaufs- und Erlebnisraum entwickelte zu dieser Zeit Dynamik, als versucht wurde, mit der gebündelten Ansiedlung von Einzelhandel und Gewerbe die wohlhabenderen Bevölkerungsschichten aus der suburbanen Peripherie zumindest zeitweise zurück in den Innenstadtbereich zu holen. Die damit angestoßene Wandlung der Innenstadt zur unternehmerisch konzeptionierten »City« bedingte neue Nutzungs- und Aneignungsweisen des öffentlichen Raums. Nunmehr soll die City das Profil einer gefahrenfreien urbanen Erlebniswelt nach der Vorstellung des Einzelhandels und seiner Kunden erfüllen.“<sup>696</sup>

Ziel der Stadtpolitik ist es, Hamburg zu einer „Insel des Wachstums“<sup>697</sup> zu machen. Dazu wird v.a. der Hafenbereich mit seinen vielen Brachen, die im Zuge der

---

<sup>696</sup> Meisel, Timo, Wanda Wieczorek, „form follows fiction“, anlässlich des Kongresses: „Unlikely Encounters (in Urban Space)“, 26.6.-29.6.2003, zit. nach: glizz.net, [http://www.glizz.net/artikel/artikel\\_2](http://www.glizz.net/artikel/artikel_2) (Meisel/Wieczorek 2003). Der Kongress diente dem globalen Austausch lokaler politischer und sozialer Initiativen zur Wiederaneignung kommunaler Räume.

<sup>697</sup> Verwoert, Jan, „Hamburg-Kartierung / Territories“ [Rezension der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Landschaftskunst, Hamburg, 21.5.2003-26.7.2003], in: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Nr. 2/03, [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=13337](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=13337).

Reduzierung und Umstellung auf Containerfrachtverkehr entstanden waren, für alle Facetten der „New Economy“ umgenutzt. 1983 formulierte der damalige Bürgermeister Klaus von Dohnanyi, so wird es von Meisel und Wieczorek kolportiert, „das Leitbild des »Unternehmens Hamburg«, um Voraussetzungen für die Ansiedlung »zukunftssträchtiger« Branchen zu schaffen. Bereits hier wird explizit die Anpassung der Wohn- und Freizeitsituation an den Geschmack der »Schöpfer der neuen Industrie und Dienstleistungen« gefordert. Dohnanyis Nachfolger Henning Voscherau stellte 1997 die HafenCity, eines der größten Stadtplanungsprojekte Europas, vor. Auf einer Brachfläche im innenstadtnahen Areal des Hamburger Freihafens soll aus der Symbiose von Eventkultur, Dienstleistungsgewerbe, Lifestyle-Einzelhandel und einer New Media Privatuniversität die Modell-Innenstadt des 21. Jahrhunderts entstehen.“<sup>698</sup>

Hamburg verwandelt sich in den Musterfall einer neoliberalen, postindustriellen Metropole, in der die Bedürfnisse mächtiger Investoren ungehemmt ihre Vorherrschaft anmelden dürfen. Die „Sozialpolitik“: die ohnehin nur (zur Bedürfnispolitik) verstümmelte Repräsentanz der unterworfenen und verarmenden Teile der Stadtbevölkerung<sup>699</sup> wird zu einer Frage der inneren Sicherheit umgemünzt. Dieser Prozess wird vom neoliberalen Flügel der Hamburger Sozialdemokratie forciert, während der linke Flügel, unter anderem in der Hamburger Kulturbehörde domiziliert, Initiativen dagegen unterstützt. Zum Beispiel durch das Projekt „weitergehen“, ein Entwicklungsprogramm, mit dem ein erweitertes Verständnis von „»Kunst im öffentlichen Raum« vorangetrieben bzw. experimentell ausgelotet werden“ soll.

„»weitergehen« fragt nach Strukturen von Öffentlichkeit heute. Was kann im Medienzeitalter als Raum verstanden werden? Wie lässt sich öffentlicher Raum definieren? Welche Verbindungen zum Feld der Kunst bestehen oder wie konstruiert eine kontextuell operierende Kunst heute Öffentlichkeit? »weitergehen« soll der Tatsache Rechnung tragen, dass in den 90er Jahren wichtige Tendenzen der zeitgenössischen Kunst wieder an fortschrittliche Kunstpositionen der 70er Jahre ankoppeln: Kontext und Verhaltenskonventionen werden hier beispielsweise zu Materialien der Werkkonzeption.

»weitergehen« setzt auf modellhafte Realisierungen von Künstlerprojekten. Die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler sind als »Intendanten«

<sup>698</sup> Meisel/Wieczorek 2003.

<sup>699</sup> Zum Begriff des Bedürfnisses mit der Konnotation einer Fremdzuschreibung siehe das Interview mit Christoph Schäfer im Anhang.

aufgefordert, innerhalb selbstgewählter Handlungsfelder die Aktivitäten spezifisch zu prägen, sie können weitere Praktiker und Theoretiker unterschiedlichster Arbeitsfelder hinzuziehen. Die Wahl der Orte und Partner der Aktivitäten liegt in den Händen der Künstler. Besonderes Gewicht soll dabei auf der Kooperation zwischen diversen Institutionen und Firmen im kommunalen Verbund liegen.

Jedes Einzelprojekt im Rahmen von »weitergehen« hat seinen eigenen inhaltlichen, zeitlichen und organisatorischen Rahmen. Begleitende Veranstaltungen verknüpfen dabei die Einzelprojekte, stellen sie zueinander in Beziehung und bieten Möglichkeiten der Diskussion und Reflexion zum »weitergehen« insgesamt.

»weitergehen« ist kein fixiertes Programm, sondern ein bewusst offener und experimenteller Prozess, der sich aus einzelnen Etappen und deren Reflexion über einen längeren Zeitraum als Schwerpunkt des Programms »Kunst im öffentlichen Raum« weiterentwickeln soll. Durch den Prozess werden auch Antworten auf grundsätzliche Fragen zur gegenwärtigen Programmatik und Struktur des gesamten Programms »Kunst im öffentlichen Raum« erhofft: Welche künstlerischen Strategien und Methoden können künftig für ein Programm »Kunst im öffentlichen Raum« wichtig sein? Wird die derzeitige Struktur des Programms aktuellen künstlerischen Praxisformen und Ansprüchen noch gerecht? Welche Struktur braucht ein zukunftsfähiges und vorbildliches Programm »Kunst im öffentlichen Raum«?<sup>700</sup>

#### *IV.2.2 „Konstituierende Praxen“*

Künstlerische Gruppierungen waren am Widerstand gegen das „Unternehmen Hamburg“, u.a. auch im Rahmen des Projekts „weitergehen“ sehr früh beteiligt:

„Die Definitions- und Handlungsmacht über den städtischen Raum nicht allein der Stadtverwaltung zu überlassen, ist das Thema einer ganzen Reihe künstlerisch-politischer Gruppierungen in Hamburg. Im Sinne von »konstituierenden Praxen« (Czenki/ Schäfer) ist ihnen gemein, nicht in der Negativität des oppositionellen Protests zu verharren, sondern aus der Verbindung von Kunst und Politik nachhaltig alternative Realitäten und Definitionen von Stadt zu entwerfen. Von der realen Wiederaneignung

---

<sup>700</sup> „»weitergehen« 1997“, <http://www.Hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/weiter.htm>.

städtischen Raums durch Gruppen wie Ligna und Schwabinggrad Ballett über die Kritik der dominanten Systeme von Wirklichkeitsbeschreibung durch Blinde Passagiere bis zur Etablierung selbstbestimmter, kollektiver Planungsprozesse bei »Park Fiction« reichen die Beispiele einer kritischen und in ihren Formen experimentellen urbanistischen Praxis in Hamburg.<sup>701</sup> Diese Praxen, so „Park Fiction“, „konstituieren soziale Verhältnisse und schaffen Realitäten, ohne von den Autoritäten beauftragt worden zu sein, dies zu tun. Zugleich vermeiden K. P., den Staat im Sinne von Protest zu adressieren. Ebenso vermeiden K.P. Grabenkämpfe mit der Macht. Stattdessen entwickeln sie interdisziplinäre Paralleluniversen aus einer alltagsperspektive [!] heraus, studieren mit der Nase auf dem Asphalt, organisieren autonome Planungsprozesse und kollektive Wunschproduktionen für reale Orte, verbinden. [!] Kunst und soziale Bewegungen, erfinden neue Spiele, besetzen Land, gründen Siedlungen, definieren neu, was die Stadt ist. K.P. fordern auf diese Weise die dominanten Systeme von Wirklichkeitsbeschreibung, Universitäten und Planungsinstanzen heraus.“<sup>702</sup>

Durch die Unmittelbarkeit, mit der Räume und Ressourcen angeeignet werden, wird das Dilemma früherer sozialer Bewegungen als Folge der Diskrepanz zwischen Antizipation und Telos der Bewegung vermieden, in der entweder die Ziele verloren gingen und der so genannten Politik des Realisierbaren der Vorzug gegeben wurde, oder in der der Mangel zur repressiven Askese als politischem Paradigma führte und die Bewegung der Propaganda der Armut auslieferte. Die konzeptionelle Voraussetzung der „konstituierenden Praxis“ ist die „kollektive Wunschproduktion“, die subjektivierende Einlösung dessen, was einst (marxistisch inspiriert) dem „objektiven Klasseninteresse“ auferlegt war. Die „objektiven Interessen“ als theoretisches Konzept und politisches Strategem negierten – in der langen, christlichen Tradition des Gegensatzes zwischen dem richtigen Leben der Transzendenz und dem falschen der Immanenz – die Legitimität des Subjektiven. „Park Fiction“ (unter anderen Initiativen) kehren das Verhältnis objektiver und subjektiver Interessen um und bedienen sich dabei der Theorien und der Erfahrung hedonistischer Linien und Traditionen innerhalb des emanzipatorischen Projekts.

<sup>701</sup> Meisel/Wieczorek 2003.

<sup>702</sup> „Unlikely Begriffe“, in: Unlikely Encounters, <http://www.parkfiction.org/unlikelyencounters/begriffe.php>.



#### IV.2.3 Park Fiction: „Urbanistisches Hintergrundkonzept“

Unter dem Titel „AUFRUHR AUF EBENE p, St.Pauli Elbpark 0-100, Urbanistisches Hintergrundkonzept von Park Fiction 1995/98“ veröffentlichte die „Arbeitsgruppe Park Fiction“ im Januar 1998 ihre Vorstellung einer ins Politische gewendeten „Wunschproduktion“. Der Begriff entstammt dem theoretischen Repertoire des philosophischen Poststrukturalismus um Deleuze/Guattari, namentlich deren Kapitalismus-Kritik im „Anti-Ödipus“<sup>703</sup>. Er verbindet das psychoanalytisch von Freud bis Lacan und anthropologisch u.a. durch George Bataille entwickelte „Begehren“ mit dem maschinellen Verständnis des psychischen Apparates in der Schizophrenie-Forschung. Dieses wird als psychische Exaltation eines die Grenzen der kapitalistischen Produktionsverhältnisse überwindenden Produktivitätsbegriffs interpretiert und zur Kategorie der politischen Ökonomie gemacht. „Park Fiction“ verknüpft den Begriff der Wunschproduktion mit den Urbanismus-Konzepten von Henri Lefèbvre<sup>704</sup> und Dieter Hoffmann-Axthelm<sup>705</sup>, in deren Mittelpunkt die „Ebene p“ steht, die „private“, man sollte besser sagen: die auf die Wohnung reduzierte öffentliche Welt der Bewohner.

„Aus einer Position der Unterlegenheit heraus“, so beginnt das manifestartige Konzept, „haben im Hafenrandverein organisierte AnwohnerInnen die millionenschwere Bebauung des Elbhangs in St. Pauli verhindert, den B-Plan gekippt und stattdessen einen selbstverwalteten Park mit Blick auf die Elbe durchgesetzt. Zugleich konnte mit Park Fiction ein radikal beteiligungsorientiertes Planungsverfahren durchgesetzt werden, dessen erster Teil - die Phase der kollektiven Wunschproduktion - seit Oktober 1997 aus Mitteln des Kunst im öffentlichen Raum Programms [!] der Kulturbehörde finanziert wird. Diese urbane

---

<sup>703</sup> Über den Zusammenhang der Kategorie des Wunsches und der Produktion schrieb das Autorenpaar: „So der Wunsch produziert, produziert er Wirkliches. So er Produzent ist, kann er nur einer in und von Wirklichkeit sein. Der Wunsch ist jenes Ensemble *passiver Synthesen*, die die Partialobjekte, die Ströme und die Körper maschinisieren und wie Produktionseinheiten funktionieren. Aus ihnen ergibt sich das Wirkliche, das somit das Ergebnis der passiven Synthesen des Wunsches als Eigenproduktion des Unbewussten bildet. Dem Wunsch fehlt nichts, auch nicht der Gegenstand. Vielmehr ist es das Subjekt, das den Wunsch verfehlt, oder diesem fehlt ein feststehendes Subjekt; denn ein solches existiert nur kraft Repression.“ (Deleuze/Guattari 1977, S.36, Hervorhebung im Original) Und weiter: „Das objektive Sein des Wunsches ist das Reale an sich.“ (Deleuze/Guattari 1977, S.36) Schliesslich: „Wie Marx sagt, gibt es keinen Mangel, sondern nur die Leidenschaft als natürliches und sinnliches, gegenständliches Wesen.“ (Deleuze/Guattari 1977, S.36).

<sup>704</sup> Lefèbvre, Henri, Die Revolution der Städte, Dresden, 2003, Originalausgabe: La révolution urbaine, Paris, 1970, dt. Erstausgabe, aus dem Franz. von Ulrike Roeckl, München, 1972.

<sup>705</sup> Hoffmann-Axthelm, Dieter, Die dritte Stadt, Frankfurt a.M., 1993.

Praxis wird hier in einem weiteren stadttheoretischen Bezugsrahmen diskutiert. Dieser Text ist Teil des sozialen, politischen und künstlerischen Park Fiction Prozesses [!], der Perspektiven für weitere Aktivitäten im urbanen Feld eröffnet.<sup>706</sup>

Das Ziel der Initiative, der Park, nimmt in diesem Konzept den Raum eines Abschnitts ein. Unter der Überschrift: „Sanssoucis“ heisst es:

„Parks haben als Bezugspunkt das Paradies, die Gartenkunst schafft Orte des irdischen Vergnügens. Parks spiegeln die Ideale einer Epoche wieder, wie der englische Landschaftsgarten den aufgeklärten Humanismus aus der Zeit der bürgerlichen Revolutionen. Ob Alhambra, Berkeley People's Park oder Bromarzo, ob Lunapark oder die Experimental Community Of Tomorrow in Disneyworld: Parks versprechen ein glückliches Leben befreit von der Arbeit, abseits des Alltags. Ein solches Versprechen aufgreifen, heißt auf St. Pauli, dem Stadtteil mit der ärmsten Wohnbevölkerung der westlichen BRD, eine subversive Forderung erheben. Schließlich versucht die herrschende Klasse genau diesen Menschen beizubringen, sich mit einem Leben im Elend abzufinden, ihre Ansprüche runterzuschrauben und den Gürtel enger zu schnallen, um mit dieser arm-aber-ehrlich-Propaganda die gigantischen Umverteilungsprozesse ideologisch zu überwälzen. Die Forderung nach dem Park ist ein richtiger Schritt, um dieser Politik entgegenzutreten.“<sup>707</sup>

„Wem gehört die Stadt?“ fragt die Park-Fiction-Initiative und informiert vor der Antwort zunächst über den Bezugspunkt ihrer urbanistischen Politik, die Bürgerinitiative und den Stadtteil, in dem sie entstand. „Park Fiction ist Kunst im öffentlichen Raum als praktische Kritik an Stadtplanung als Ausdruck und Mittel staatlicher Macht und wirtschaftlicher Interessen aus einer BenutzerInnenperspektive heraus. Von vornherein war für den Hafenrandverein und die beteiligten KünstlerInnen klar, dass KünstlerInnen genausowenig ein Privileg auf die Gestaltung des öffentlichen Raums in Anspruch nehmen können, wie zugelassen werden kann, dass dieses Privileg wie selbstverständlich von Behörden und ArchitektInnen in Anspruch genommen wird. Zumal auf St. Pauli, das nicht nur mit dem schlaun Kampf um die besetzten Hafenstrassenhäuser auf eine feine Tradition sturer Unerbittlichkeit gegenüber dem staatlichen Kontrollanspruch über den städtischen Raum zurückblicken kann.“<sup>708</sup>

---

<sup>706</sup> „AUFRUHR AUF EBENE p, St. Pauli Elbpark 0-100%, Urbanistisches Hintergrundkonzept von Park Fiction 1995/98“ (Park Fiction 1998), [http://www.Park.Fiction/park/infotainment\\_urbanist\\_concept.html](http://www.Park.Fiction/park/infotainment_urbanist_concept.html).

<sup>707</sup> Park Fiction 1998.

<sup>708</sup> Park Fiction 1998.

Die urbanen Praxen des Widerstands und der Aneignung werden zur Theorie der Verstädterung von Henri Lefèbvre in Bezug gesetzt. Der hatte in „Die Revolution der Städte“<sup>709</sup> die Krise der Nachkriegsgesellschaft als Phase des Übergangs der Industriegesellschaft zur verstädterten Gesellschaft gekennzeichnet. „Lefèbvre zeigt Fluchtlinien, die aus dieser Krise weisen, zu einer neuen Form der Stadt. Denn dem Projekt der Verstädterung der Gesellschaft steht der nächste Quantensprung bevor.“<sup>710</sup>

Der Begriff der Verstädterten Gesellschaft liefert lt. „Park Fiction“ „deshalb die angemessene Beschreibung der derzeitigen Entwicklungstendenz, weil im Begriff „Stadt“ Gesellschaft, soziale Beziehungen, Dichte, Handel, Produktion, Kommunikation, Technik, Geschichte... und die Materialisierung all dieser Begriffe mitenthalten ist.“<sup>711</sup> Das städtische Leben zeichnet sich aus durch „die Verschiedenheiten der Lebensweisen, die Verschiedenheiten der Verstädterungstypen, der kulturellen Modelle und Werte, die mit den Bedingungen und Schwankungen des Alltagslebens in Zusammenhang stehen.“<sup>712</sup> Wesentlich ist für „Park Fiction“: „[D]ie Stadt ist der angeeignete Raum, der Prozess der Verstädterung beschreibt einen Prozess der Aneignung.“<sup>713</sup>

Auf einer konkreteren Ebene der Analyse unterteilt „Park Fiction“, Lefèbvre paraphrasierend, die Stadt in drei strukturelle Ebenen:

„Die oberste Ebene [die globale Ebene G] ist die abstrakteste: die Ebene der institutionellen Macht, des Staates. Diese Einrichtungen sind - in Bezug auf ihre Bestimmung dessen, was Stadt ist, entweder Geschichte und überholt, wie etwa Kirche und Kirchenstaat oder das Modell »politische Stadt« der Griechen, oder sie stehen dem städtischen Leben feindlich gegenüber. Für diese Institutionen ist Stadt nicht Ziel, sondern Mittel und Schauplatz von Interessen, die mit der Stadt im oben definierten Sinne nicht identisch sind. Insbesondere die Industrialisierung hat Städte hervorgebracht, die ganz und gar dem wirtschaftlichen Zweckrationalismus unterworfen sind. Die Stadt ist hier als Fabrik organisiert - wie die Städte des Ruhrgebiets oder Manchester, wie es von Engels beschrieben wurde. Die Stadt fällt der Industrialisierung, der vom Staat [Ebene G] freie Hand gelassen wird, zum Opfer.“<sup>714</sup>

---

<sup>709</sup> Siehe Fussnote 12.

<sup>710</sup> Park Fiction 1998.

<sup>711</sup> Park Fiction 1998.

<sup>712</sup> Park Fiction 1998.

<sup>713</sup> Park Fiction 1998.

<sup>714</sup> Park Fiction 1998.

Auch heute folge die Entwicklung der Städte der Entwicklung des Kapitals, „sich neue Märkte außerhalb der eigentlichen Industrieproduktion zu erschließen und damit immer größere Bereiche des Lebens und der Städte der Logik der Profitmaximierung zu unterstellen. Ein einfaches Beispiel dafür: die Blockierung des Straßenraums durch die Ware Auto, die systematische Entwohnung der Innenstädte in den 60er und 70er Jahren, die Umwandlung ehemals öffentlichen Raums in von Privatunternehmen kontrollierte halböffentliche Zonen.“<sup>715</sup>

Die zweite Ebene, von Lefèbvre als „Ebene M“ bezeichnet, umfasst das (stadt-)regionale Beziehungsgefüge, ausgedrückt im System städtischer Strassen, Plätze, öffentlicher Gebäude, Pfarrkirchen, Schulen usw. Sie liegt zwischen der „Ebene G“, zu der „Kathedralen, Museen, Autobahnen, Kasernen, Flughäfen, Monumente“<sup>716</sup> gezählt werden, und der „Ebene p“, der Ebene, auf die sich die Strategie der „konstituierenden Praxen“ konzentriert. Unter der Überschrift: „Aufruhr auf Ebene p“ heisst es: „Diese dritte Ebene ist es, in der zu unrecht etwas Geringfügiges gesehen wird. Jedoch genau diese Ebene ist es, der die Veränderung, die Revolution der Städte entspringt.

Ausführlich erörtert Lefèbvre, wer die Veränderung, die Überwindung der kritischen Zone nicht leisten kann - nicht einmal in der Lage ist, eine Prognose zu geben, in welche Richtung das gehen wird, und schon gar nicht in der Lage eine angemessene Praxis zu entwickeln: nicht die Soziologie, nicht die Architekten, und nicht die Stadtplanung, denn: »die urbanistische Illusion ist eine Wolke am Berg, die den Weg versperrt«.

Vielmehr wird die Revolution der Städte vom Wohnraum ausgehen.“<sup>717</sup>

Darauf aufbauend, fordert „Park Fiction“, Hoffmann-Axthelm in „Die dritte Stadt“<sup>718</sup> folgend, den Kerngedanken, die Stadt müsse vom Objekt zum Subjekt werden. „Sie soll nicht mehr Gegenstand der Veränderung durch ihr feindlich gegenüberstehene Mächte sein [wie die oben genannten der globalen Ebene, wie in Hausmanns Paris das Militär, oder die funktionalistische Stadt in Bauhaus-Nachfolge], sondern Subjekt der Veränderung werden - also die Richtung aus sich heraus entwickeln und selbst zur Akteurin werden.“<sup>719</sup> Die Subjektivierung der Stadt, ihre Revolution, muss von der Wohnung ausgehen. „Lefèbvre interpretiert einen Satz Hölderlins: das »menschliche Wesen« könne nur als Dichter leben. Die Beziehung des »menschlichen Wesens« zur Welt, zur »Natur«, zu seinen

<sup>715</sup> Park Fiction 1998.

<sup>716</sup> Park Fiction 1998.

<sup>717</sup> Park Fiction 1998. Das Zitat von Lefèbvre wird nicht belegt.

<sup>718</sup> Siehe Fussnote 11.

<sup>719</sup> Park Fiction 1998.

Begierden, zu seiner Körperlichkeit, hat ihren Ort im Wohnraum, realisiert sich dort und wird dort ablesbar. Es sei ihm unmöglich, etwas zu bauen, eine Bleibe zu haben, in der es lebt, ohne etwas, das sich vom Alltag unterscheidet, das über es selbst hinausweist: seine Beziehung zum Möglichen wie zum Imaginären. Dieser Wunsch ist noch in der elendesten Hütte, noch in der tristesten Neubauwohnung in [zum Beispiel Kitsch- ] Objekten verkapselt. Also in Gegenständen mit genau den Qualitäten, die die Moderne den Gegenständen austreiben wollte.“<sup>720</sup>

„Aber –“, so fragt „Park Fiction“, „ist das nicht nur optimistische Spekulation, frommer Wunsch? Wo finden sich denn Anzeichen dafür, dass die Veränderung stattfindet, der Quantensprung bevorsteht?“<sup>721</sup> Die Antwort: Seit den 1970er Jahren habe sich das revolutionäre Subjekt in praxi gewaltig entwickelt. Die Autoren von AUFRUHR erinnern daran, dass die feministische Bewegung den Gegensatz von privatem und öffentlichen Leben neu bestimmte: „Und nicht, um im Sinne von Gleichberechtigung, den öffentlichen, männlich bestimmten, globalen Normraum mit weiblichen Körpern zu füllen, sondern um ihn zu verändern.“<sup>722</sup> Die Reifung des subjektiven Faktors kommt auch in der alle europäischen Grossstädte erfassenden Bewegung der HausbesetzerInnen zum Ausdruck:

„Zu diesem Zeitpunkt herrscht großer Wohnungsleerstand aus Gründen der Immobilienspekulation –also auch hier wieder: die Blockierung des städtischen Lebens durch eine ihm feindlich gegenüberstehende Macht. Häuser stehen leer, die Stadt ist Gegenstand der Spekulation, also dem Interesse, Profit zu machen, unterworfen. Machtvoll meldet in dem Moment der Wohnraum seine Ansprüche an: vom Wunsch anders zu leben angetrieben, werden allein in Berlin über 200 Häuser besetzt, Prozesse der Aneignung in Gang gebracht, große Wohngemeinschaften gebildet, Kinderläden gegründet, Häuser bemalt und den veränderten Bedürfnissen entsprechend umgebaut, eigene Musik, Haarschnitte, Kleidung und Malstil entwickelt, das Leben auf andere Beine gestellt. Auf dem Höhepunkt der Kämpfe um die Hafenstrasse stehen die Barrikaden bis ins Rotlichtviertel, Radio Hafenstrasse sendet rund um die Uhr, die Stadt muss im Fall einer Räumung der tätowierten Häuser mit bürgerkriegsähnlichen Zuständen rechnen. Und all das geht nicht aus Arbeitskämpfen hervor, wie noch die der Industrialisierung entsprechenden sozialen Bewegungen, sondern es wird - zwar an diese Kämpfe anknüpfend - vom Wunsch nach selbstbestimmtem Leben und Wohnen angetrieben.“<sup>723</sup>

<sup>720</sup> Park Fiction 1998.

<sup>721</sup> Park Fiction 1998.

<sup>722</sup> Park Fiction 1998.

<sup>723</sup> Park Fiction 1998.

Auch wenn diese Kämpfe zum Teil abgeflaut und die Bewegung wieder zwischen vier Hauswänden „privatisiert“, eingesperrt wurde (man beachte, dass der Begriff der Privatisierung für die Unterdrückten Absonderung, Einkerkierung, für die Besitzenden den Raub allgemeinen Reichtums bedeutet), auch wenn die vom Wohnraum ausgehende soziale Bewegung „zum Lebensstil vermarktet“<sup>724</sup> wurde, so setzen sich die „Auseinandersetzungen [...] in anderer Form fort.“<sup>725</sup>

Es ist kein Zufall, dass die „Ebene p“ gerade in St. Pauli eine besondere Erscheinungsform annimmt:

„Gerade auf St. Pauli erscheint in der Maßlosigkeit der Fassaden- und Vergnügungsgeschäftsgestaltung ein perverser Vorschein einer von den Leuten selbst gemachten Architektur, wird die Möglichkeit einer Stadt der vom Wohnraum ausgehenden Wünsche sichtbar. Nirgendwo sonst in diesem Land gibt es einen Stadtteil, in dem sich eine Klasse in diesem Maße Ausdruck verschafft, die ansonsten von jeglicher Gestaltung ausgeschlossen ist. Noch liegt die Gestaltung der Spielhallen, Discos, Striplokale und Kneipen, wie auch zahlreicher Fahrgeschäfte auf dem DOM in den Händen von Kleingewerbetreibenden, Halbkriminellen und Emporkömmlingen. Noch, weil vom staatlich sanktionierten Großprojekt am Millerntor ausgehend, im Zusammenspiel mit kleinteiliger operierenden Immobilienspekulanten und Systemgastronomen, die Situation sich dahingehend zu verändern droht, dass die Voraussetzungen für diese Gestaltungsfreiräume gefährdet sind. Nur durch breiten Widerstand konnte die Schließung von Hafenkrankenhaus und Astra-Brauerei verhindert werden, die ein Drittel der Fläche St. Pauli-Süds auf den Immobilienmarkt geworfen hätte.

Auch wenn die Gestaltungen auf St. Pauli als Ausdruck des reinen Warenscheins kritisiert werden können und hier Menschen, vor allem Frauen, so offensichtlich ausgebeutet und zur Ware degradiert werden, wie es sich in der zugeknöpften Hansestadt ansonsten nicht zeigt, ist trotzdem klar, dass St. Pauli ein Ort ist, an dem sich massenhafte Wünsche ausdrücken, die in der Stadt in die privaten vier Wände verbannt sind. Und das hat etwas mit einem Gedanken Lefèbvres zu tun: dass der Wohnraum das Unbewusste der existierenden Stadt sei.“<sup>726</sup>

Die „ästhetischen Artikulationen von Begierden“ werden auch in St. Pauli nur durch Besitzende repräsentiert, und die Motivation dieser Art Artikulation ist

---

<sup>724</sup> Park Fiction 1998.

<sup>725</sup> Park Fiction 1998.

<sup>726</sup> Park Fiction 1998.

zumeist kommerzieller Natur. Den Bewohnern fehle aber gerade ein „kommerziell unbesetzter, öffentlicher Raum. Diese Tatsache hat zur Ablehnung des aktuellen B-Plans am Pinnaasberg geführt und dazu, an derselben Stelle einen Park zu fordern.“<sup>727</sup>

Durch die „knappe Diskussion des Öffentlichkeitsbegriffs“ wird das Park-Projekt in einen grösseren Kontext gestellt:

„Der Hafenrandverein für selbstbestimmtes Leben und Wohnen in St. Pauli fordert einen von den AnwohnerInnen selbst geplanten Park. Damit ist eine Richtung angezeigt, die mit den vorangegangenen Überlegungen in Zusammenhang steht:

eine angeeignete Fläche steht im Gegensatz

1. zu dem »neutralen«, öffentlich d.h. anonym gestalteten Staatsraum ebenso, wie

2. zu dem privatisierten Raum, der sich als öffentlicher Raum ausgibt, aber über die sich aus dem Privateigentum ergebenden Ausschlüsse funktioniert, über rassistisch oder ökonomisch motivierte Ausgrenzung von Personen, Beschränkungen von Handlungsmöglichkeiten, bzw. Motivation bestimmter Handlungen wie einkaufen, sitzen nicht liegen, essen, nicht betteln, nicht skaten...

(die im Zuge der Privatisierungswelle um sich greifenden private-public-partnerships vereinigen in sich die hässlichsten Eigenschaften beider Welten).“<sup>728</sup>

#### *IV.2.3. Die Kunst und der Aufruhr auf „Ebene p“*

Die Kunst, insbesondere als im öffentlichen Raum operierende, wird durch die beschriebenen Auseinandersetzungen, in denen die „Ebene p“ und die globale Ebene G auf Feldern der Ebene M (Strassen, Plätzen, kleinere Institutionen, Parks) aneinander gerät, gezwungen, Position zu beziehen. Die „Kunst im öffentlichen Raum“ sieht sich vor die Entscheidung gestellt, „Agentin welcher dieser beiden Anforderungen sie sein will.“<sup>729</sup>

Das „widerständige Potential“ der Kunst liegt in ihrer „Restautonomie“, die ihr „gegenüber Homogenisierungstendenzen zugestanden wird. Fraglich dabei ist, ob

---

<sup>727</sup> Park Fiction 1998.

<sup>728</sup> Park Fiction 1998.

<sup>729</sup> Park Fiction 1998.

diese Widerständigkeit im Namen eines überkommenen Kunstbegriffs, der auf Vorstellungen einer privilegierten Künstlersubjektivität basiert, noch ohne weiteres beansprucht werden kann. Oder umgekehrt gesagt: eine solche Vorstellung schreibt vorhandene Ausschlüsse fest, und gerade die diesem Künstlerbild entstammenden Werke ließen sich in den Achtzigerjahren wieder als Repräsentationskunst im staatlich-wirtschaftlich-nationalen Interesse dienstbar machen.“<sup>730</sup>

„Park Fiction“ setzt gegen die Restautonomie „etwas besseres“:

„Dem Planungsprozess geht eine kollektive Wunschproduktion im Stadtteil voraus. Die verschiedenen Haltungen, Berufe und Handlungsfelder, die sich um den Durchsetzungs- und Planungsprozess des Parks herum treffen, durchkreuzen und infizieren sich gegenseitig. Das [autonome Künstler-] Subjekt geht in einer kollektiven Wunschproduktion und einem öffentlichen Planungsprozess auf. Über das gemeinsame Interesse und konkrete Ziel haben sich Allianzen zwischen Leuten mit unterschiedlichen Hintergründen aus verschiedensten Zusammenhängen hergestellt: politisierte AnwohnerInnen, soziale Trend-GastronomInnen, deregulierten [!] LayouterInnen, Pastoren, HausbesetzerInnen, eine militante Köchin, hedonistische SozialarbeiterInnen, KioskbetreiberInnen, GeographiestudentInnen und Musikern [!] der Pudelszene, also Leute aus jenem hedonistisch gelagerten Feld mit deutlicher Nähe zum Sektor p, die ihre Aktivitäten hier in einen politisch/sozialen Zusammenhang stellen, aus dem sie zum Teil hervorgegangen sind. Die KünstlerInnen - wie auch die Landschaftsarchitektin - beteiligen sich also an einem laufenden Prozess, in dem wesentliche Ansprüche bereits formuliert sind, arbeiten also nicht unter der Bedingung eines durch staatliche Kunstinstitutionen erteilten Auftrags oder erteilter Freiheit, sondern als Mitglieder einer AnwohnerInneninitiative, die sich selbst ermächtigt hat, staatlicher Planung entgegenzutreten.“<sup>731</sup>

Künstlerisches Wissen, „das eine Anschlussfähigkeit zu den hier aufgeworfenen Problemen besitzt“<sup>732</sup>, kann zum einen einen „anderen, zusätzlichen, Blickwinkel verschaffen und den Prozess radikalisisieren.“<sup>733</sup> Wichtiger noch ist, dass es Strategien und Planungsprozesse so gestaltet, dass sie „für Leute, die aufgrund kultureller und gesellschaftlicher Vorkehrungen wie auch Lebenserfahrung, für gewöhnlich von der aktiven Gestaltung der Öffentlichkeit ausgeschlossen sind,

---

<sup>730</sup> Park Fiction 1998.

<sup>731</sup> Park Fiction 1998.

<sup>732</sup> Park Fiction 1998.

<sup>733</sup> Park Fiction 1998.



zugänglich wird. Dafür lohnt es sich einen Blick auf jene Orte zu werfen an denen die privaten, kunstähnlichen Tätigkeiten stattfinden, um diesen einen Raum zu öffnen, der nicht als Hobby diskriminierend gerahmt ist.“<sup>734</sup>

Um etwaigen Missverständnissen und falschen Erwartungen entgegenzutreten, schliesst die Arbeitsgruppe mit einem Statement, das ihre Arbeit in der Initiative relativiert:

„Der Hafenrandverein arbeitet seit Jahren. Proteste gegen die Bebauung wurden bereits Anfang der 80er von der Kirchengemeinde St. Pauli geäußert, die Forderung nach dem Park erstmals Anfang der 90er gestellt, und der Anspruch: ein Park, von denen geplant, die ihn nutzen, brauchen, wollen – wurde im Hafenrandverein längst formuliert. Das sei hier noch einmal erwähnt, weil es ablehnenswert ist, wenn KünstlerInnen als KommunikationsanregerInnen [InitiatorInnen] auftreten und sich dann das Konzept von anderen füllen lassen. Dieser hässliche Paradigmenwechsel ist ein Avantgardistentricks, mit dem sich KünstlerInnen pseudobescheiden vom Gestalterischen zurückziehen, tatsächlich aber im selben Zug eine andere, in einer kulturellen Hierarchie höher angeordnete Position einnehmen. Diese Partizipationskunstwerke scheinen dazu da zu sein, die allgemeine Untätigkeit und Passivität aufzunehmen und als leere Handlung zu reproduzieren.“<sup>735</sup>

#### *IV.2.4 Realisierung des Parks*

Die Objektivation des Park-Projekts (Abb.36-39) erfolgte in unterschiedlichen Formen: als Konstituierung einer Bürgerinitiative, als theoretische Konzeptionen, als Planungsphase, als Diskurs, als Mobilisierungsphase, als kämpferische Aktion, schliesslich als Park-Gestaltung. Dokumente der Realisierung gibt es, und die Initiative kämpfte eine Zeit lang darum, diese Dokumente in einem in Anlehnung an Lissitzkys „Wolkenbügel“ konzipiertem Archiv auf dem Areal des Parks unterzubringen.<sup>736</sup> Schliesslich geht es darum, den Park vor der Vereinnahmung,

<sup>734</sup> Park Fiction 1998.

<sup>735</sup> Park Fiction 1998.

<sup>736</sup> „Nach der Explosion. CD – 08.11.2006 – 21:19, Szene Hamburg / 11 / 2006“, <http://www.parkfiction.org/2006/11/178.html>. In der Pressemitteilung heisst es u.a.: „Als Ergänzung des 2005 eröffneten Geländes war bis vor kurzem die Errichtung eines roten Archivcontainers geplant, der auf zwei Meter hohen Ständern über dem Park schweben sollte. In komprimierter Form hätte man hier den bereits auf der Documenta11 ausgestellten Verlauf des Kollektivprojekts nachvollziehen können. Die vom Hamburger Senat bestellte Kunstkommission hatte die Realisierung dieses „Archivs für Unabhängigen Urbanismus“ 2003 empfohlen, der Bauausschuss des

oder, wie es in der im Folgenden zitierten Presseerklärung heisst: „der feindlichen Übernahme“ zu schützen: „[D]as Elbufer ist traditionell der Ort, an dem sich die Macht repräsentiert, und zwar ihr Bild und Verständnis von Stadt. Was dem Paris des Baron Haussmann die Perspektive war, ist der Wachsenden Stadt der Elbblick: ein Verkaufsfaktor im Standortwettbewerb, die Zurichtung der städtischen Vielfalt auf die Marketinganforderungen der Imagecity. Und in diesem Bild möchte man nicht dauernd daran erinnert werden, dass die Stadt auch anders aussehen – und von anderen Kräften bestimmt werden könnte: nämlich von den StadtbewohnerInnen.“<sup>737</sup> Zu keinem Zeitpunkt allerdings hat es eine autonome Manifestation künstlerischer Kreativität gegeben. Obwohl KünstlerInnen, und zwar auch leitend beteiligt waren, ist ihre spezifisch künstlerische Arbeit unsichtbar geblieben. Das war beabsichtigt und folgerichtig nach dem spezifischen Konzept, nach dem die beteiligten KünstlerInnen in der Park-Initiative arbeiteten.

#### *IV.2.5 Können Kunst-Implemente ausgemacht werden?*

Für die kunsthistorische Analyse stellt sich das Problem, ob überhaupt, und wenn ja, wie an den Objektivationen von „Park Fiction“ der künstlerische Anteil der Arbeit abgelesen werden kann. Es müssen wie im Fall Parsons neue Methoden der Bestandsaufnahme, neue Indikatoren entwickelt werden, mit denen sich entweder traditionell-kunsthistorisch operieren lässt, oder die die Kunstgeschichte in einen neuen epistemischen Orbit transferieren. Die Grenze traditioneller Beobachtung war im Falle Parsons erreicht, als die Künstlerin begann, ihre Arbeit für den wissenschaftlichen Zugriff unzugänglich zu machen; im Falle von „Park Fiction“ muss der herkömmliche kunsthistorische Blick im Angesicht des Objekt-Ensembles, die den Park am Elbufer ausmachen, wie im Angesicht der zahlreichen Dokumente, die den Weg zum Park bezeugen, erblinden. Die Kunst ist nicht nur klandestin, wie im Falle von Parsons, sie ist unsichtbar geworden – jedenfalls unter der Prämisse, dass ein Objekt einem *künstlerischen* Autor (oder Autorenkollektiv) zugeordnet werden muss. Trotzdem oder gerade deswegen ist es notwendig, eine Vorstellung der Geschichte und Gestalt des Parks zu entwickeln. Denn erst so kann

---

Bezirks Hamburg Mitte durchkreuzte diese Pläne jedoch. „Nicht schön genug“, hiess es erst, „nicht behindertenfreundlich“ später. Obwohl der Ausschuss in der Sache gar nicht entscheiden darf, hat die Park Fiction-Gruppe ihren Entwurf nun zurückgezogen, ein langer Rechtsstreit wäre kontraproduktiv. Unter dem Arbeitstitel „Das explodierte Archiv“ haben sie bereits eine Alternative vorgestellt. Geplant ist an gleicher Stelle ein „Skulpturenboulevard der nichtrealisierten Wünsche“ sowie ein begehbares Archiv in stark verkleinerter Form.“

<sup>737</sup> Park Fiction Presseerklärung, Freitag, 19. August 2005, <http://www.parkfiction.org/2006/01/87.html>.

deutlich werden, wohin sich Kunst entwickelt, wenn sie sich als Kraft sozialen Gestaltens begreift.

In einem „persönlichen Bericht“ schildert Sabine Stövesand unter dem Titel: „Aneignung städtischer Räume: Park Fiction“, der Ausgangspunkt der Aktivitäten sei 1994

„eine vermüllte Freifläche am Hafenrand in St. Pauli. Das Charmante an ihr waren ihre Lage am Wasser und der weite Blick, den sie bot. Das einzige, was im Stadtteil an kostenloser Schönheit für alle BewohnerInnen zugänglich war. [...] Nach 2,5 Jahren fruchtloser Gespräche mit PolitikerInnen, Stadtteilversammlungen, Unterschriften sammeln, Straßenfesten, Ausstellungen und einer Theatergruppe, die sich bis zu den Hüften auf der Fläche eingrub, um Texte zu rezitieren, wurde die begehrte Fläche kurzerhand in Besitz genommen. Ein leuchtendes »Park«-schild, das dem bunten Neonflair St. Paulis entsprach, wurde aufgestellt. Eine wilde Mischung aus NachbarInnen säuberte die Fläche, sammelte dreieinhalb Tonnen Müll, pflanzte Blumen und baute Bänke und einen großen Grill. Das Baumaterial spendete ein örtlicher Unternehmer und ein sympathisierender Förster organisierte sogar einen Kletterbaum aus dem Wald als Spielgerät für das Gelände.

Ein halbes Jahr später hatte die Stadt der Umwidmung des größten Teils der Fläche zum Park zugestimmt. Ausschlaggebend war letztlich die Schließung des lokalen Krankenhauses im Stadtteil, die zu großer Empörung führte, die wiederum in massenhaftes Engagement umschlug und zwar genau im Jahr der Hamburger Landtagswahlen. Das Krankenhaus wurde teilweise besetzt, die Huren in der Herbertstrasse streikten kurzfristig, es gab wöchentliche Demonstrationen. Um die Lage zu beruhigen wurde dann ein »Runder Tisch« unter Regie des Stadtentwicklungssenators gebildet und u. a. beim Park Zugeständnisse gemacht. Mitte 1997 hieß es dann: Der Park kommt!<sup>738</sup>

Mit städtischer Unterstützung konnte ein Planungsbüro auf dem Gelände aufgestellt werden – ein Container, in Anspielung auf den roten Container des Potsdamer Platzes, in dem die Ergebnisse der zentralen Stadtplanung ausgestellt und die BesucherInnen zu StatistInnen der Stadtentwicklung herabwürdigt wurden. Der Planungscontainer initiierte die kollektive Wunschproduktion. „Finanziert von

---

<sup>738</sup> Stövesand, Sabine, Aneignung städtischer Räume: Park Fiction – Ein persönlicher Bericht, 17. Januar 2005 (Stövesand 2005), [http://www.stadtteilarbeit.de/seiten/projekte/hamburg/parc\\_fiction.htm](http://www.stadtteilarbeit.de/seiten/projekte/hamburg/parc_fiction.htm).

der Kulturbehörde, der Umweltbehörde und unterstützt von der GWA St.Pauli-Süd standen die Mitglieder der Park-Fiction-AG, bestehend aus AnwohnerInnen mit professionellen Kompetenzen im Bereich Kunst, Moderation, Landschaftsplanung und Aktivierungsmethoden, für Fragen und Ideenaustausch zur Verfügung.<sup>739</sup>

Der Container enthielt eine kleine Gartenbibliothek, Pläne, Bastel- und Zeichenmaterial, Parkgrundrisse. Der Planungsprozess konnte nach Art eines Brettspiels inszeniert werden. Zudem gab es eine Park-Hotline, „z.B. für Leute, die nachts ihre besten Einfälle haben und sie direkt loswerden wollten.“<sup>740</sup> Man konnte sich auf dem zukünftigen Parkgelände mithilfe von Ton- und Textcollagen (in Form von Walkmen) einen imaginären Park präsentieren lassen, und es gab ein „Action Kit“, ein mobiles Planungsbüro, mit dem die InitiantInnen Hausbesuche machten, um die Phantasie der BewohnerInnen anzuregen.

Ausgehend von der Leitidee, wonach die Park-Wünsche im öffentlichen Planungsprozess die Privatheit der Wohnung verlassen sollten, wurde angeregt, dass diesbezügliche Vorstellungen „sich in Pläne, Zeichnungen, Knetmodelle verwandeln, andere Wünsche anregen, sich mit ihnen streiten und Raum beanspruchen“<sup>741</sup> sollten.

„Allerdings“, so Stövesand weiter, „mussten wir feststellen, dass das Wünschen vielen, besonders den Erwachsenen, abhanden gekommen ist. Die Ideen waren häufig sehr allgemein (z.B. Blumen, Wiese, Wasser, Entspannung) und die Erfahrung, selbst zu gestalten, war ungewohnt. Meistens brauchte das etwas Anwärmszeit. Wir fragten nach Plätzen, nach Parks, an denen sich die Leute gerne aufhalten, nach Urlaubserfahrungen, nach Fotos, nach Erinnerungen an Orte der Heimatstädte, nach den Pflanzen auf der Fensterbank oder nach Landschaftsdarstellungen auf Fotos und Gemälden in der betreffenden Wohnung. Das Infomaterial gab es auf Deutsch und Türkisch, Hausbesuche wurden zum Teil von türkischsprachigen Honorarkräften, die selbst aus dem Stadtteil stammten, durchgeführt. Manche BewohnerInnen wollten nicht glauben, dass ihre Meinung wirklich gefragt ist. Einige machten erst gar nicht die Haustür auf. Dennoch kamen nach und nach phantastische Ideen zusammen.“<sup>742</sup>

---

<sup>739</sup> Stövesand 2005.

<sup>740</sup> Stövesand 2005.

<sup>741</sup> Stövesand 2005.

<sup>742</sup> Stövesand 2005.

Zusätzlich wurden verschiedene Institutionen aufgesucht: Schulklassen, die Altentagesstätte, das Frauencafé. Kinder aus dem Kinderhaus - einer stationären Einrichtung aus dem Bereich Hilfen zur Erziehung - bastelten ein komplettes Parkmodell inklusive Heckenlabyrinth, Open-air-Kino und einem erdbeerförmigen Baumhaus.<sup>743</sup> Infotainment-Veranstaltungen waren Bestandteil des Planungsprozesses. Einmal entführte ein „weit gereister Anwohner“ ca. 120 BesucherInnen

„per Diaschau auf eine Reise durch japanische, indische, chinesische, schottische, italienische und französische Parks. [...] Abgerundet wurde die Gartenkunde durch Exkursionen in verschiedene Parks im Umland. Ein weiterer Abend drehte sich um die Wahrnehmung städtischer Räume, um »Tempo in der Stadt«, es referierten ein Skateboarder und ein Architekt. Ein anderes Mal gab ein Feng-Shui-Experte Anregungen für räumliche Gestaltung. Sehr schön auch eine Veranstaltung zu »Türkischen Teegärten«: die Gäste saßen an kleinen Tischen, es war mit Palmen und orientalischen Teppichen dekoriert, Früchte und natürlich Tee wurden gereicht. Dazu erhielt man Informationen darüber, wie Tee und Kaffee nach Europa kamen, wie ein türkischer Teegarten aussieht und Geschichten aus dem osmanischen Gartenleben wurden erzählt. Es gab auch einen Abend, an dem die Ausgrenzung von Obdachlosen, Drogenkranken und anderen, die nicht in die heile innerstädtische Konsumwelt passen, aus dem öffentlichen Raum thematisiert wurde und das »Kolibri« sich in eine Suppenküche verwandelte.“<sup>744</sup>

Die „Wunschproduktion“, Stövesand nennt sie „Wunschsammlung“, führte zu beachtlichen Ergebnissen:

- 200 ausführliche Hausbesuchsinterviews
- 300 ausgefüllte Fragebögen
- 1000 Kurzinterviews im und rund um den Planungscontainer
- 50 ausgefüllte Parkpläne
- 100 Zeichnungen
- 50 Detailmodelle
- 10 Gruppenbesuche
- 50 Beteiligte an Videofilmen über Parkwünsche

---

<sup>743</sup> Stövesand 2005.

<sup>744</sup> Stövesand 2005.

„Alle Wünsche“, so Stövesand, „wurden schließlich nach Kategorien sortiert, im Überblick dargestellt, in Pläne und Collagen eingearbeitet und auf mehreren Stadtteilversammlungen vorgestellt, diskutiert, verändert. Dabei entschieden die Anwesenden gemeinsam über die Funktionen der verschiedenen Parkflächen. Sie unterstützten oder kritisierten die verwegenen Entwürfe detailverliebter AnwohnerInnen. Es war kompliziert, eine demokratische Auswahl mit der radikalen Subjektivität von Einzelentwürfen zusammen zu bringen. Heraus kam das Modell eines Parks mit vielen »Zimmern«, bzw.»Inseln«, d.h. von einander abgegrenzten Flächen, die den unterschiedlichen Gestaltungsideen und Wünschen nach Ruhe, Geselligkeit, Bewegung und der »Hundefrage« Rechnung tragen. Wichtig war die Idee eines »Park[!] für Alle«, das Bestehen auf einem öffentlichen Raum, der entgegen dem Trend, ohne Ausgrenzung von Bevölkerungsgruppen und ohne kommerzielle Nutzungen funktioniert. Alle AnwohnerInnen wurden über eine Hauswurfsendung, der ParkFictionPost (1998) über den Prozess und die Ergebnisse informiert.“<sup>745</sup>

Die Umsetzung erfolgte in einer langen Zeit „zäher Verhandlungen“<sup>746</sup> mit städtischen Behörden, die sich teilweise gegenseitig blockierten<sup>747</sup>. „Insgesamt sassen BewohnerInnen und VertreterInnen von Stadtteilprojekten von 1997 – 2002 mit BehördenmitarbeiterInnen regelmässig an Runden Tischen, rannten zu Ausschüssen, wurden alt und älter, verloren MitstreiterInnen, gewannen punktuell neue [...]. Unschöne Zwischenspiele mit doppelzüngigen Investoren und fiesen Polizeieinsätzen verbesserten die Lage nicht gerade.“<sup>748</sup>

Hilfreich war die Auswahl der Park Fiction-Initiative zur Documenta 11.

„Das Feld der Kunst, in seiner Bedeutung von vielen PolitikerInnen häufig unterschätzt, brachte dem Projekt neuen Schub.

In diesem Kontext muss unbedingt der Documenta-Besuch von Kindern aus St.Pauli erwähnt werden. Auf Initiative der ParkFiction KünstlerInnen Christoph Schäfer und Margit Czenki ging es im Vereinsbus vom FC St. Pauli nach Kassel. Es gab für die Kinder eine eigene Führung. Und sie konnten sich und ihre Ideen in einem öffentlichen, einem wichtigen und wertschätzenden Kontext wieder finden. Jede/r, die in einem sogenannten benachteiligten und stigmatisierten Stadtteil arbeitet, kann sich vielleicht vorstellen, wie toll und besonders das ist.“<sup>749</sup>

Schliesslich konnten die Bauarbeiten zum Park Ende November 2004 beginnen. Es wurden folgende Anwohnerentwürfe realisiert:

---

<sup>745</sup> Stövesand 2005.

<sup>746</sup> Stövesand 2005.

<sup>747</sup> Siehe Stövesand 2005.

<sup>748</sup> Stövesand 2005.

<sup>749</sup> Stövesand 2005.

„[Z]unächst die Palmeninsel (ein kollektiver Entwurf) [Abb. 36,37 / M.D.] und der Fliegende Teppich (auch ein kollektiver Entwurf, Mosaik von Sabine Stövesand, inspiriert von der Alhambra). Das neue Tulpenfeld (entworfen von Nesrin Biguen) [Abb. 39 / M.D.] enthält ein öffentliches Geheimnis: die Tulpen sind eine Anspielung auf die Tulpenzeit in der Türkei.<sup>750</sup> Der Hundegarten mit seiner Zuschauertribüne und der bereits 1995 geforderten Pudelförmigen [!] Buchsbaumhecke (anonym) [Abb. 36,39 / M.D.], ist ein Beispiel für die Park-Fiction-spezifische Herangehensweise, eigentlich banale Probleme aus so unterschiedlichen Blickwinkeln anzuschauen, dass neue Lösungen entwickelt werden, die als Bereicherung für das Gesamtkonzept wirken. Ähnliches gilt für das Open Air Solarium [Abb. 36,37 / M.D.], das so populär ist, dass es gleich dreimal gebaut wurde. Im Kirchgarten<sup>751</sup> gibt es jetzt die von AnwohnerInnen bearbeiteten Nachbarschaftsbeete und die Boule-Insel »Abolition du travail aliéné« auf dem ehemaligen Bunker.“<sup>752</sup>

Hinzu kam ein sog. Grüntheater aus Natursteinterrassen an der Rückseite des Golden Pudel Klubs<sup>753</sup> (der mit der Durchsetzung des Parks gerettet wurde), öffentliche Kräuterbeete und einen „Bambushain des bescheidenen Politikers“. Einige Projekte, wie der „SeeräuberInnenbrunnen“ oder das „Erdbeerbaumhaus“ sind bisher noch nicht realisiert.<sup>754</sup>

Sabine Stövesand hat zusammenfassend Hindernisse, Gefährdungen und Erfolgsfaktoren der Park Fiction-Geschichte gegeneinander gestellt. Das ist zwar keine Analyse, auf die Anschaulichkeit einer Synopse soll die an dieser Stelle aber nicht verzichtet werden:

<sup>750</sup> Die „Tulpenzeit“ in der Türkei wird als eine „Ära der Fortschrittlichkeit im 17. Jahrhundert, wo künstlerische Entwicklungen und internationaler Austausch besonders intensiv florierten,“ bezeichnet. Siehe [http://www.welt.de/print-welt/article689586/Hafenstrasse\\_-\\_ein\\_Leben\\_unter\\_Palmen.html](http://www.welt.de/print-welt/article689586/Hafenstrasse_-_ein_Leben_unter_Palmen.html).

<sup>751</sup> Gemeint ist die St.Pauli-Kirche / M.D.

<sup>752</sup> Park Fiction Presseerklärung, Freitag, 19. August 2005, <http://www.parkfiction.org/20006/01/87.html>.

<sup>753</sup> „Der Golden Pudel Club ist ein Szeneclub in Hamburg, betrieben von Tobias Albrecht (Rocko Schamoni), Wolf Richter und Thomas Sehl (Schorsch Kamerun). Der ausgesprochen kleine und schlicht gehaltene Club im Stadtteil Altona-Altstadt, nahe dem Fischmarkt, nutzt die Räume des historischen Café Elbterrassen unterhalb des Antoniparks. Er wurde 1988 noch unter dem Namen Pudel Club gegründet und 1994 umbenannt. Von Beginn an traten zahlreiche – auch internationale – Untergrundgrößen dort auf. Lange galt er als Treffpunkt der Hamburger Schule.“ ([http://de.wikipedia.org/wiki/Golden\\_Pudel\\_Club](http://de.wikipedia.org/wiki/Golden_Pudel_Club)).

<sup>754</sup> Park Fiction Presseerklärung, Freitag, 19. August 2005, <http://www.parkfiction.org/20006/01/87.html>.

„Hindernisse und Problematisches:

- Ein jahrelanger massiver Protest, eine unglaubliche Fülle von Aktionen, Besetzungen, Wahlkampf und die eine internationale Kunstausstellung waren erforderlich um den Park durchzusetzen. Das ist zu viel angesichts des Anliegens - ein kleiner, von BürgerInnen selbst geplanter Park für einen stark problembelasteten Stadtteil, der einen eklatanten Mangel an Grün- und Freiflächen aufweist.
- Es dauerte zu lange, bis konkrete Ergebnisse im Stadtteil zu sehen waren.
- »Etatgoismus«, Konkurrenz und mangelnde Kooperation der beteiligten Behörden
- gezielte Störmanöver einzelner PolitikerInnen
- Differenzen verschiedenster Art in der Stadtteilinitiative, Professionalisierungs- und Hierarchisierungsprozesse, Auseinanderfallen
- kein klarer Ansprechpartner für den Stadtteil mehr
- unzureichende Finanzierung, z.B. kein Erdbeerbaumhaus und kein SeeräuberInnenbrunnen
- der Park könnte zum Monument erstarren statt als soziale Skulptur zu funktionieren (z.B. Reklamation von Autorenschaft u. Definitionsmacht durch beteiligte Künstler)
- Park als Element des stattfindenden Aufwertungsprozesses

Unterstützende bzw. Erfolgsfaktoren:

- Kreativität, Anschaulichkeit und Präzision von Aktionen und Informationsgestaltung
- Unterschiedlichkeit der Aktionsformen – für alle war etwas dabei, die Flexibilität in ihrer Anwendung
- die Tatsache, dass die InitiatorInnen allesamt aus dem Stadtteil kamen und nicht nur kurzfristige Interessen hatten
- die lange Geschichte von Protest und Selbstorganisation in St. Pauli, das Vorhandensein von Netzwerken im Stadtteil
- die unterschiedlichen Kompetenzen und Beziehungen und das wechselseitige Sich-schlau-machen der AktivistInnen
- das Vorhandensein von Räumen, Kopierern etc.
- Fakten schaffen durch Aneignung der Fläche
- ansprechbar und sichtbar sein, z.B. beim Gärtnern auf der Fläche
- öffentliche Gelder, sympathisierende PolitikerInnen in entscheidenden Positionen
- wiederholte persönliche Ansprache zahlreicher PolitikerInnen, go-ins bei Bezirksversammlungen



- sympathisierende Gewerbetreibende,
- »wichtiger« Stadtteil
- lange Unterschriftenlisten, volle Stadtteilversammlungen
- umfangreiche Öffentlichkeitsarbeit, raus aus dem Büro
- eine mit der etablierten Politik massenhaft unzufriedene Stadtteilbevölkerung
- die Mischung von Kunst, Politik und Sozialarbeit<sup>755</sup>

#### IV.2.6 Was ist Kunst am Projekt „Park Fiction“?

Zur Frage nach dem Kunstcharakter der Aktionen, die von KünstlerInnen initiiert wurden, gibt es zwei, sich auf den ersten Blick widersprechende, Aussagen in den Publikationen von „Park Fiction“. Einerseits ignoriert die Initiative den Charakter der beteiligten Gruppen unter der Voraussetzung ihrer Unterordnung unter die politische Zwecksetzung der Initiative:

„Ob ein Beitrag“, so heisst es in einer Selbstdarstellung von „Park Fiction“, „sich als Kunst, Kulturarbeit, Architekturkritik, Modedesign, Poesie, Diskursanalyse, Videoshow, Rock, Recherche oder politische Arbeit versteht – oder ablehnt sich in Begriffen kategorisieren zu lassen – ist Park Fiction egal. Entscheidend ist die Bereitschaft, diese Aktivitäten in einen politischen Zusammenhang zu stellen.“<sup>756</sup>

Andererseits bezeichnet „Park Fiction“ seine Existenz und den Kampf für den Park als „Kunst im öffentlichen Raum als praktische Kritik an Stadtplanung [...] aus einer BenutzerInnenperspektive heraus.“<sup>757</sup> Ausdrücklich sollte keiner der Beteiligten ein Privileg „auf die Gestaltung des öffentlichen Raumes in Anspruch nehmen“<sup>758</sup> dürfen. „Park Fiction“ als Initiative reklamiert Kunstcharakter: Kunst im öffentlichen Raum ist Selbstermächtigung zur Gestaltung durch die, die von seiner Gestaltung ausgeschlossen sind. Allgemeiner: *Kunst ist der aus der „BenutzerInnenperspektive“ sich entfaltende (bio-)politische Behauptungsakt.*

Man kann – so löst sich der Widerspruch zwischen der Ignoranz gegenüber den Ansprüchen der beteiligten Institutionen, namentlich der KünstlerInnen und dem Kunstanspruch von „Park Fiction“ – als Okkupation des Kunstbegriffs für einen neuen Inhalt interpretieren oder als Brechung des Monopols am Kunstbegriff, das bisher das System Kunst innehatte.

<sup>755</sup> Stövesand 2005.

<sup>756</sup> Zit. aus einer Selbstdarstellung von „Park Fiction“ im Ausst. Kat. Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst, hg. von Rita Baukrowitz, Karin Günther, Hamburg, 1996, S. 187.

<sup>757</sup> Park Fiction 1998.

<sup>758</sup> Park Fiction 1998.

Der (autonome) Kunstbegriff wird allerdings nicht (dialektisch) aufgehoben, er wird relativ zum neuen irrelevant. Künstlerische Tätigkeit im traditionellen Sinne wird eine unter vielen Tätigkeiten des Kunstwerks „Park Fiction“. Die Deklaration zum Kunstwerk steht in keinem *direkten* Zusammenhang mit den künstlerischen Tätigkeiten, die im spezifischen politischen Zusammenhang von „Park Fiction“ ausgeübt werden. Die künstlerischen Aktivisten haben dieses Label der Initiative nicht verliehen, sondern umgekehrt: die politische Initiative hat es sich genommen. Die Initiative definiert nun von dieser Setzung aus, was künstlerisch ist und was nicht. Bewusste Ignoranz gegenüber der sich selbst so bezeichnenden künstlerischen Tätigkeit und Definitionssmacht der Initiative bedingen sich gegenseitig.

Mit der Irrelevanz des Kunstbegriffs wird die Unterscheidung erstens der Gattungen und Stile innerhalb der ästhetischen Systeme, zweitens zwischen Hoch- und Trivialekultur obsolet. Hier deutet sich ein Kunstbegriff an, der an den spezifischen, historischen Differenzierungen *vorbei* auf das allgemeine humane Vermögen, die Freiheit und die Verantwortung der Schöpfung abhebt. Dem Kunstbegriff der konstituierenden Praxen, die sich ermächtigen, die Gestaltung des Lebens („Biopolitik“) ad hoc in die eigenen Hände zu nehmen, ist es *egal*, wie sich die teilnehmenden gesellschaftlichen Abteilungen definieren. Auf der Ebene des Begriffs gibt es nur den Bruch, das Verschwinden des alten und das Erscheinen des neuen Begriffs. Auf der Ebene des Begriffs bleibt der *Übergang* ein schwarzes Loch und die darin verschwindenden Differenzierungen erscheinen plötzlich, ohne Vermittlung in einer neuen Dimension. Nicht der Kunstbegriff – die *Kunst*, die hier gemeint ist, entwickelt sich im *dialektischen* Konter gegen die herrschende Arbeitsteilung, gegen Hierarchien und sozialen Differenzierungen. Das ist vielleicht das Neue an dieser sozialen Praxis: begriffliche Unvermitteltheit, tätige Dialektik.

Das Nebeneinander einer Enklave mit eigenem Kunstbegriff und der übermächtig erscheinenden Umgebung allgemeiner Definitionshoheit mag dazu verleiten, die Deklaration als Akt der Beliebigkeit abzutun – als Narretei, die geduldet werden kann, solange die ideologische Hegemonie nicht ernsthaft gefährdet ist. Dabei haben die Ausführungen zur Geschichte von „Park Fiction“ gezeigt, dass die Souveränität des Park-Projekts durch einen Akt der – wenn auch nicht physischen – Gewalt aufgerichtet werden musste (Die Erinnerung an die Besetzung der Häuser an der Hafenstrasse und Demonstrationen der Wiederholbarkeit solcher Akte konstituierender Praxis haben als Drohkulisse wohl gereicht). Der Kunstbegriff

von „Park Fiction“ ist erkämpft worden, auch wenn das Fliegengewicht des allgemeinen Kunstbegriffs im Konzert der hegemonialen Ideologien vermuten lässt, der Gegenseite sei es leicht gefallen, ihn herzugeben. Dass die Stadt Hamburg bisher die Einrichtung einer Dokumentationsstelle auf dem Parkgelände verweigert hat, zeigt, dass es ihr ernst ist mit dem Definitionsmonopol dessen, was Öffentlichkeit, Gestaltung von Öffentlichkeit, öffentliche Kunst und – und implizit: was Kunst ist.

Wenngleich es keinen direkten Zusammenhang zwischen der Deklaration der praktischen Kritik an der Stadtplanung als Kunst gegeben hat, so doch einen indirekten. Das Urbanistische Hintergrundkonzept ist von den beteiligten KünstlerInnen erarbeitet worden. Oder anders: deren Interpretation der Park Fiction-Initiative als konstituierende Praxis, als kollektive Wunschproduktion und Selbstermächtigung zur Gestaltung öffentlichen Raums hat sich die Park Fiction-Initiative zueigen gemacht. Es ist zum Selbstverständnis von „Park Fiction“ geworden. Die Teilnahme von KünstlerInnen an der Initiative hat so zwei Seiten: Als „[autonome Künstler-]Subjekt[e]“ sind sie „in einer kollektiven Wunschproduktion und einem öffentlichen Planungsprozess“ aufgegangen. (Urbanistisches Hintergrundkonzept) Aber sie blieben im Verlauf des Prozesses KünstlerInnen, die ihr spezifisches künstlerisches Wissen einbrachten.

Das Verhältnis von künstlerischen Objektivationen und dem Kunstwerk „Park Fiction“ erinnert etwas an die merkwürdige Konstellation zwischen dem Kunstwerk „Bataille Monument“ und dem „Kunstwerk“ der Skulptur als eines seiner acht Elemente. In beiden kommt es *de facto* zu einem Bruch zwischen dem Werkbegriff der Kunst-Moderne und einem Werkverständnis, für das es vorerst noch keinen Begriff gibt. Im Falle Hirschhorns wird dem autonomen Kunstwerk „Bataille-Monument“ ein nicht-mehr-autonomes, ein ‘ungültiges’ modernes Kunstwerk eingegliedert – ein Hinweis auf den Anachronismus, den die Kunst-Moderne – jedenfalls für das „Bataille-Monument“ – darstellt. Ähnlich auch bei „Park Fiction“. Zwar lässt man die autonome Kunst gelten, indem ihr aber deutlich gemacht wird, dass es dem Kunstwerk der Initiative „egal“ ist, was darunter zu verstehen ist, wird ihr bedeutet, dass sie einer institutionellen Ordnung angehört, die – im Verhältnis zur Initiative – obsolet geworden ist. Autonome Kunst mag noch notwendig sein – Kunst macht sie keine mehr. Den Objektivationen der beteiligten KünstlerInnen kommt – immer relativ zu „Park Fiction“ – der Charakter von Maquetten zu.

#### *IV.2.7 „Operative Autonomie“ - Kunst nach ihrer Integration in (bio-)politische Bewegungen*

Die Proklamation einer nicht-autonomen Kunst basiert auf der Kritik des Autonomiestatus als einer besonderen Form der Abhängigkeit von gesellschaftlichen Instanzen, die bisher ihre Hegemonie hinter dem Rücken der Beteiligten ausübten, in der Gegenwart allerdings immer offener auf unmittelbare Unterwerfung pochen. Es ist gerade die Erfahrung von KünstlerInnen, die zum Verzicht auf die nur mehr scheinhafte oder residuale Autonomie des Kunstwerks führt – im Tausch gegen eine ungleich wirkungsvollere „operative Autonomie“ (Schäfer), die die Teilnahme an (bio-)politischen Bewegungen wie der von „Park Fiction“ gewährt. Zum Selbstverständnis von KünstlerInnen ohne (autonomen) Raum, aber mit operativen Möglichkeiten im Rahmen von politischen Zusammenhängen äusserte sich der Repräsentant der Park Fiction-Initiative und Künstler Christoph Schäfer u.a. in einem Interview mit dem Verfasser dieser Studie. Eine Reihe von Fragestellungen dieser Interviews im Zusammenhang mit dem Strategem der „operativen Autonomie“ von KünstlerInnen in „konstituierenden Praxen“ seien hier erläutert.

Die KünstlerInnen verzichteten auf die Restautonomie des Kunstbetriebs und gingen im Planungsprozess (der „Wunschproduktion“) des Parks auf, hiess es im „Urbanen Hintergrundkonzept“. Schäfer präzierte für seine eigene Person, er sähe sich als „Teil einer sozialen Bewegung und auch als Teil sozusagen des aufklärerischen Projekts im weitesten Sinne.“<sup>759</sup> Er fragt nach dem Motiv seiner Teilnahme an sozialen Bewegungen: Neugier ist eines der Motive, Neugier auf künstlerische Ansätze ausserhalb des etablierten Kunstbetriebes: „Interessiert es einen nochmal, die zweihundertsechsfünfzigste Variante von bürgerlichem Existenzialismus oder so, als Bild, noch mal zu sehen, finde ich so halb interessant, kann mal passieren, dass es interessant ist, aber meines Erachtens nicht ganz so interessant wie jemand, der vielleicht zu einer Klasse gehört, die sonst überhaupt nicht zu Wort kommt in der Kunst.“<sup>760</sup> Es ist aber auch die Einsicht, dass der Erfolg kollektiver Wunschproduktion die Teilnahme gerade derjenigen erfordert, die über wenig oder keine Foren verfügen: „Das finde ich [...] entscheidend: dass man versucht, einen Prozess, von dem man selbst Teil ist, Teil der Wunschproduktion dieses Prozesses auch ist, und da auch mit seinen eigenen Ideen drin ist, dass man den so offen hält, dass sozusagen andere Stimmen da drin eine Resonanz finden

<sup>759</sup> Interview mit Christoph Schäfer am 26.10.2005. Interviewer: Michael Dumkow (Schäfer 2005), s. Anhang.

<sup>760</sup> Schäfer 2005.

können.“ Ein Beispiel für einen gelungenen Akt der Wunschproduktion, der „nur durch so ein Projekt erfahren“<sup>761</sup> werden konnte: „Einer meiner wirklich absoluten Lieblingsentwürfe, der leider so nicht realisiert werden konnte, bisher und ist, ist von einem Mädchen gewesen, [Canan Topel / M.D.], die kam an und hatte quasi so ein Diagramm ihrer Bedürfnisse gezeichnet, wo dazu gehörte als zentrales Element [...] so ein Briefkasten, ein System mit Briefkästen, für Jugendliche, deren Post von den Eltern kontrolliert wurde. Und das fand ich schon sehr interessant, weil das natürlich ein interessanter Entwurf ist, auch zum Beispiel auf so einen Punkt hin, dass öffentlicher Raum eine Funktion haben kann, wo es um die persönliche Intimität geht. Dass sozusagen der Begriff von Öffentlichkeit ... was ist das auch? ... das Individuum schützt. Das fand ich sehr interessant, weil das sonst immer gegeneinander gestellt wird. Individuum – Freiheit, Individuum – Wunsch – ja; Individuum – Leidenschaft – ja. Öffentlich – Bedürfnis – vielleicht. Aber dass der öffentliche Raum die Privatheit herstellen kann - fand ich sehr, sehr interessant.“<sup>762</sup>

„Vielstimmigkeit“<sup>763</sup> herzustellen ist der Hebel, um einen Öffentlichkeitsbegriff durchzusetzen, in dem das Allgemeine, die Allmend des Begehrens gewissermassen, aus ihrer Verbannung in die Intimität (fälschlicherweise als privat begriffen) befreit werden kann. In der das Monopol der Aufzeichnungssysteme beispielsweise aufgebrochen wird: „Ich finde es gefährlich“, so Schäfer, „wenn sich verschiedene Sprachen und Formen gegenseitig verbieten. Dass Kinder einfach nur basteln, muss als Aussage wahrgenommen werden, die gleichwertig ist mit einem Text oder einer Analyse. Das finde ich wichtig, das ist zwar arg utopisch, aber es ist einen Versuch wert.“<sup>764</sup>

„Wie kann man“, fragt Schäfer, „sozusagen kollektiv Momente, Bewegungen und Plattformen schaffen, wo verschiedene Stimmen Resonanz finden können, und sich vielleicht sogar radikalisieren in ihrer [Ausführung] und in ihrer Unterschiedlichkeit. Das fände ich so als einen Zwischenschritt eine völlige Neuigkeit für den Begriff von Öffentlichkeit, für den Begriff des öffentlichen Raumes, dass man weg kommt von der Frage nur der Bedürfnisse, und der Reduktion auf das Bedürfnis, und hinkommt zu so was, was halt Politik des Begehrens genannt wurde [...]“.<sup>765</sup>

---

<sup>761</sup> Schäfer 2005.

<sup>762</sup> Schäfer 2005.

<sup>763</sup> Schäfer 2005.

<sup>764</sup> Schäfer 2005.

<sup>765</sup> Schäfer 2005.

Aufgabe von KünstlerInnen sei, den Prozess der Wunschproduktion „offenzuhalten“, hiess es oben. Schäfer erläutert, warum KünstlerInnen dafür geeignet sind:

„Was ich wahnsinnig wichtig finde an der Kunst, und was ich wichtig fände für zukünftige politische Bewegungen, ist, dass Kunst eigentlich auf einer sehr undemokratischen Idee basiert, dass man nämlich versucht – meist in Gruppenausstellungen oder so lernt man das von klein auf, als Künstler – dass die Positionen möglichst radikal werden sollen, möglichst subjektiv, möglichst erkennbar, als jemand als Person da sein soll, und die sich gegenseitig unter Umständen sogar stärker machen, in einem Raum als Objekte, auch als ganz klassische Malereiausstellungen von mir aus, und das ist eine wahnsinnig wichtige Erfahrung, weil die ist sozusagen in unserem politischen Vokabular ... mit Demokratie ist auch sowas wie Abschleifen verbunden, wie Kleindiskutieren, wie Konsens und das Abschleifen des Besonderen.“<sup>766</sup>

Wie Hirschhorn die besondere Freiheit der Kunst in die Pflicht des Künstlers zur Verausgabung transformiert, um seiner besonderen sozialen Verantwortung gerecht zu werden, so transformiert Schäfer die künstlerische Pflicht zur Originalität in subjektive politische Radikalität, die Raum für das „Begehren“ gegen seine Verstümmelung zum „Bedürfnis“, schafft. Die Kunst wird in beiden Fällen nicht verlassen, vielmehr das künstlerische „Anforderungsprofil“ umgepolzt. Es geht nicht mehr, wie in den späten 1960er und 1970er Jahren darum, dass subjektive Haltungen zu Objekten werden<sup>767</sup> – in der Hoffnung, die rezeptive Reibung erzeuge einen Funken, der die künstlerische Subjektivität auf die Gesellschaft überspringen liesse, sondern um die Befreiung der künstlerischen Subjektivität aus ihrer objektalen Stillstellung im Kunstsystem, auf dass sie zum Ferment einer Wunschproduktion deleuzianischen Formats werde.<sup>768</sup> Schäfer hält die Verbindung von künstlerischer Subjektivität „mit kollektivem Handeln und kollektiven Entwürfen“<sup>769</sup> für „ein Riesen-Feld [.], was sozusagen bearbeitbar ist in Zukunft.“<sup>770</sup> Als Beispiel für eine solche Verbindung im Projekt „Park Fiction“ wird die Palmeninsel genannt:

---

<sup>766</sup> Schäfer 2005.

<sup>767</sup> Worauf der Titel der Szeemann-Ausstellung von 1969 in Bern: „When Attitudes become Form“ anspielte.

<sup>768</sup> Siehe Fussnote 9.

<sup>769</sup> Schäfer 2005.

<sup>770</sup> Schäfer 2005.

„[E]s ist einer der Gründe, wieso etwas so wortwörtlich dasteht, Palmeninsel sag ich jetzt mal, in ihrer Stumpfheit, ist da aber auch was, was man nicht mehr wegdiskutieren kann. [...] [I]dealerweise wäre das noch weniger angeähnelte an das andere, ich finde, die Sachen ähneln sich zu viel – [...] da ist ein bisschen Architektur, da ist ein bisschen Behörde, da ist alles Mögliche mit im Spiel, nicht nur ästhetisches Empfinden oder so, aber eben: dass man das so stehen lassen kann, und auch so ein Begriff noch erkennbar bleibt, und dann wird's auch so ein bisschen leichter, einerseits, und andererseits, kriegt so was so: ohhh! - fängt so was an zu schillern. Und es ist aber auch das Reale, dass Imaginäre, das Imaginäre bleibt Teil des Realen in dem Fall, in dieser Form noch mal anders als wenn sich das so in eine Skulptur so auflöst, die halt so dem alten Moderne-Paradigma von Identität, von Material und Funktion oder so entspricht.“<sup>771</sup>

Der blechnen Starre der Palme, Symbol des Südseeparadieses, ist die Unzureichheit „des Realen“ und damit die Unerlöstheit „des Imaginären“ eingeschrieben. Statt die Imagination erstarren zu lassen, verwandelt sie sie in einen Stachel, der weiter im Fleisch der „Investoren“ bohrt und die Bewohner des Stadtteils antreibt, nicht beim Verweis auf das Paradies stehen zu bleiben. Und dies nicht als 'gewollter' Stil, nicht als Konzept, sondern als Ausdruck der unterschiedlichen und auch gegensätzlichen Interessen, die in ihre Gestaltung eingehen. Obwohl die KünstlerInnen versucht haben, durch „Infotainment-Veranstaltung [...] ein anderes Bewusstsein gegenüber solchen Begriffen wie Künstlichkeit und Symbolik und so zu kriegen [...], ist es am Ende so, dass hier – finde ich – in diesem Park noch wahnsinnig viel ist, als Geste, als Zugriff die Spur der Behörde, der Architektur, die halt mit CAD-Programmen arbeitet, die sehr dominant ist, und die einem einfach durch die Finger flutscht, wenn man das alles nicht selber machen kann.“<sup>772</sup> Der Palmeninsel fehlt die Eigenart der modernen Skulptur, die trotz ihres offenen Horizonts eine betäubende Geschlossenheit aufweist. Hier ist nichts als Gebrochenheit, Ungereimtheit, als produktiver Mangel, der sich in Ironie verwandelt. Die Hoffnung des 'Kunstfreundes' auf Sublimation seines Begehrens, auf seine Verwandlung in eine „Handschrift“<sup>773</sup> an der Wand der Offenbarung wird enttäuscht.

Ein weiterer Aspekt des künstlerischen Schaffens, der in sozialen Bewegungen eine Rolle spielen kann, ist die Identität von Weg und Ziel bei der Verfolgung eines künstlerischen Projekts. Dem künstlerischen Schaffen wurde schon immer

---

<sup>771</sup> Schäfer 2005.

<sup>772</sup> Schäfer 2005.

<sup>773</sup> Schäfer 2005.

erlaubt, die in der Ökonomie geforderte „Arbeit“ –Verausgabung abstrakter Arbeitskraft – zwischen Anfang und Ende des Produktionsprozesses in eine Reihe von Tätigkeitsschritten aufzulösen, die in sich selbst die asketische Spannung zwischen Zielvorgabe und Ergebnis aufhoben:

„Bei politischen Projekten“, so Schäfer, „finde ich es extrem wichtig, dass möglichst viel von dem, was man tut, schon in dem Moment Spaß macht, während man es tut und nicht erst, wenn man etwas erreicht hat. Wir haben ja sieben Jahre noch nicht erreicht, dass wir den Park haben. Aber wir hatten viele Momente und Veranstaltungen, die in sich schon viel von der Erfüllung dessen, was man haben möchte, drin hatten. Sei es, dass es interessante Vorträge waren oder man schlauer geworden ist oder Leute kennen gelernt hat, die man sonst nie getroffen hätte. Es ist gut, Formen zu finden, die sich auf eine Art direkt schon lohnen. Da steckt natürlich immer viel Arbeit drin, aber ein Teil ist dabei, der sich direkt auszahlt und nicht erst am St. Nimmerleinstag. Da ist dann eine andere Motivation in dem Moment im Spiel, die mir politisch näher ist, als wenn Leute sich da nur etwas abquälen.“<sup>774</sup>

Obwohl im Park Fiction-Projekt die subjektive Autonomie der KünstlerInnen aufgehoben ist, so ist damit weder die Kunst noch der Status der KünstlerInnen aufgehoben. Im Hinblick auf die Initiative verwandelt sich subjektive Autonomie in „operative“<sup>775</sup>, die im Gegensatz zu einer Autonomie der „Fiktion des White Cube“, die dem Künstler lediglich die Hoheit über sein Bild garantiert, die Kontrolle über den „Kontext“ gewährleistet.<sup>776</sup> Die Privilegierung der KünstlerInnen in Gestalt der Autonomie über ihr Werk ist eine zweischneidige Sache, wenn es um soziale Bewegungen geht: „Es gibt natürlich ein gesellschaftliches Interesse daran, zu sagen, da ist ein Künstler, das ist ein Subjekt, auf den können wir unsere ... uns öffentlich konzentrieren. Das hat was von Privileg, [...] das kann eine Bewegung unheimlich schwächen, weil dann plötzlich die Sache keine kollektive mehr ist, sondern: ach, das ist ja der soundso [...]“.<sup>777</sup> Wenn das künstlerische Privileg nicht mehr der Entmündigung einer „Bewegung“ dient, kann Schäfer ihm durchaus etwas abgewinnen:

„Es gibt natürlich Sachen da dran, wenn man so Kunst ernst nimmt, die [...] ich eigentlich sehr erhaltenswert finde, zum Beispiel, dass man die Komplexität von einer Arbeitsweise über Jahre sich anguckt: das A kommt

<sup>774</sup> Schäfer 2005.

<sup>775</sup> Schäfer 2005.

<sup>776</sup> Siehe Schäfer 2005.

<sup>777</sup> Schäfer 2005.



zu B kommt zu C, da entwickelt sich was, da kommt da das, dann wird ein Bruch gemacht, dann passiert was ganz anderes, deshalb gucken sich so Leute so gerne Biografien von Künstlern an, und so, und deshalb guckt man sich auch gerne Werkschauen an, und man sieht so einen ganzen Zusammenhang, der einem nicht klar war, und so – das könnte man ja auch als Privileg bezeichnen – wo ich so denke, ja ... also das will ich auch nicht abgeschafft sehen, da ist soviel von, was potenziell so Menschheit ist, drin [...].“<sup>778</sup>

Kunst als Raum der Entwicklung bringt in der verkehrten Form der *splendid isolation* eines Einzelnen – „potenziell“ – die Produktivität der Gattung zum Vorschein – und als solche, als in der Perspektive verallgemeinerungsfähig, muss sie erhalten werden. Der Verzicht auf das Institut der Kunstautonomie darf nicht zum Verzicht freier Produktivität führen – das hiesse, den Weg zu einem Begriff allgemeiner Produktivität, in die sich die besondere der künstlerischen auflösen kann, zu blockieren. Die Irrelevanz des modernen Kunstbegriffs (der Gattungen, der Stile, von *High-&-low-Culture*) bei gleichzeitiger Toleranz seiner Wirkmächtigkeit in einer sich zu einem (öffentlichen) Kunstakt deklarierenden sozialen Bewegung ist eine politische Vorwegnahme dieses Zustands der Verschmelzung. Aber gerade wegen des *politischen* Charakters der Deklaration darf die Autonomie der Kunstmoderne nicht aufgelöst werden. Sie muss überflüssig werden, will materiell, tatsächlich vollzogen sein. Mit der direkten Subsumtion der Kunst unter die kapitalistisch überformte Bioproduktion ist die Chance der Entdifferenzierung gestiegen – die gestalterische Konstitution des Raums durch ihre BenutzerInnen und die Reklamation dieses Akts als Kunst ist nur die Umkehrung, nicht aber die Aufhebung des Gegensatzes von allgemeiner und künstlerischer Kreativität.

### **Zusammenfassung des Kapitels**

Auf der ‘Folie’ des Park Fiction-Projekts hebt sich Hirschhorns „Bataille Monument“ ab als Versuch, den Kunstkontext gegen seine Subsumtion unter politische und ökonomische Partikularinteressen geradezu neu zu etablieren. Der Widerspruch zu „Park Fiction“ scheint evident. Die Bestimmung künstlerischer Autonomie als Pflicht zur „Verantwortlichkeit“ allerdings nähert Hirschhorn an „Park Fiction“ etwas an. Beide entfalten ihren Kunstbegriff in Abhängigkeit von denjenigen, die bisher von der freien kreativen Gestaltung ihrer

---

<sup>778</sup> Schäfer 2005.

Lebensbedingungen ausgeschlossen waren. Während Hirschhorn dabei auf der strikten Trennung zwischen autonomen Künstlertum und Klientel beharrt, gehen die KünstlerInnen von Park Fiction in ihr auf. Letztere gewinnen eine neue Qualität der Autonomie, indem sie auf die partikulare künstlerische verzichten. Hirschhorns Autonomie besteht darin, dass er die immer noch existente oder nur vermutete Autonomie der Kunst als Terrain für die angenommenen operativen Bedürfnisse seiner Klientel bereit stellt. Dass Gelingen seiner Kunst stellt sich erst post festum heraus, während es im Falle von „Park Fiction“ von der gelingenden Selbstbehauptung der Initiative abhängt.

Aus postkolonialistischer Perspektive scheint Hirschhorn näher an einer Konzeption, die den Raum der Kunst als Forum der Exkludierten des postkolonialen Prozesses erst bereiten will. Die Übereinstimmung dürfte nur partieller Natur sein. Das Hirschhornsche Künstlertum operiert im Zwielficht einer ganzen Reihe von Überschneidungen, die sich im Übergang von der industriellen zur postindustriellen Arbeitsteilung, aber auch im Übergang von der in korporative Industriegesellschaft und kolonisierte Agrargesellschaft gespaltenen Moderne zu stärker zerklüfteten, aber auch integrierten Globalgesellschaft ergeben. Hirschhorn antwortet in seinen Aktionen, die seine Anerkennung als Künstler bezwecken, sowohl auf die Zersetzung der klassischen Hierarchie innerhalb der Moderne, wonach – wie in seinem Fall – Designer in der Kunst nichts zu suchen haben, als auch – insbesondere im Bataille Monument – auf die neuen, quasi binnenkolonialistischen Ausschlussmechanismen der Globalisierung. Hirschhorns Invasion in die Kunst dient gewissermassen als Hebel, um sich und die neuen Unberührbaren der globalen Ökonomie zur Artikulation eines restituierten modernen Selbstbewusstseins zu befähigen.

Im letzten Pas de deux – den Hirschhorns „Bataille Monument“ und die Park-Initiative bestreiten – gibt es etwas, was das ansonsten ungleiche Paar für einen Moment in den Gleichklang bringt: dass eher indirekte, geschlussfolgerte Hinausgehen über einen Kunstbegriff, der Kunstwerk und KünstlerIn (als AutorIn) zu einer sozialen Institution mit hohem Anspruch gesellschaftlicher Normativität und illusorischer Macht amalgamiert. Hirschhorns Kunstwerk im Kunstwerk („die Skulptur“) und der Reklamation der Park-Initiative auf Kunstcharakter lassen auf je entgegengesetzte Weise ein neuartiges Kunstverständnis aufscheinen, in der das Kunstwerk zum Selbstbehauptungsprozess einer kreativen Öffentlichkeit und der Autor, die Autorin des Kunstwerks zu „BenutzerInnen“, zu eben dieser, Publikum und KunstproduzentInnen verschmelzenden Öffentlichkeit mutieren.

## Zusammenfassung und Ausblick

### *Prämissen und Konklusionen*

Die Studie geht von zwei Prämissen aus. Die erste besagt, dass die globalgesellschaftliche Entwicklung nach dem Ende des okzidentalistischen Imperiums in eine neue Phase eintritt. Schien die Zweiteilung der Welt in einen kolonialisierten und einen hegemonialen Norden und schien das Zweiklassensystem in den Zentren der Welt-Macht eine Lösung durch die Überwindung der ökonomischer Ordnung des „Nordens“ erforderlich zu machen, so erscheint jetzt die Integration des „Südens“ in ein allgemein gewordenes kapitalistisches Regime der wichtigste Trend einer sich „globalisierenden“ Welt. Dieser Megatrend wird durch die Entwicklung neuer, „immaterieller“, auf Kommunikation ausgerichteter Technologien gefördert, die das alte Industriesystem mit dem in Korporationen (Gewerkschaften und Unternehmerverbände) ausgehandelten Sozialbeziehungen, seinen funktionalen Differenzierungen, seinen typischen Trennungen, beispielsweise von Arbeit und Freizeit, Wohnen und Arbeiten, zunehmend unterlaufen. Alle Sektoren der globalen Gesellschaft werden über die Kommunikation vernetzt und ökonomisiert, und dadurch werden sie *tendenziell* zu Sphären der *biopolitischen* Produktion. Die weltweiten kulturellen und politischen Veränderungen seit den 1960er Jahre tun ihr übriges, um einer neuen Gemengelage von Ökonomie, Kultur und Politik den Boden zu bereiten. Die alten, ökonomistisch bestimmten Dichotomien werden darin nicht bedeutungslos, aber wohl eher zweitrangig. Die Interessengegensätze müssen *immanent*, im Rahmen einer allgemein akzeptierten ökonomischen Konstellation, ausgetragen werden und nehmen die Form des Kampfes um Inklusion und Ressourcen an. Als antagonistische Interessengegensätze werden sie zunehmend im historischen Kostüm religiöser oder ethnischer Identitäten sichtbar.

Die zweite Prämisse betrifft die Kunst der Moderne. Sie wird als System mit einer benennbaren konstitutiven Regel (Kunstbegriff) angenommen. Es war wahrscheinlich kein Zufall, dass die Kunst auf dem Höhepunkt einer Entwicklung, in der sie zu einer isolierten Sphäre der gesellschaftlichen Arbeitsteilung geworden und gleichzeitig das Bedürfnis ihrer Integration in soziale, politische und kulturelle Prozesse gewachsen war, als *System* erschien. Als System, das bei aller Flexibilität seiner Grenzen zu anderen Teilsystemen und bei allem amöbenhaften Ausgriff auf weitere Teilsysteme einen engen konstitutionellen und institutionellen Rahmen behält, der nicht willkürlich überschritten werden kann. Alle

Grenzüberschreitungen führten paradoxerweise dazu, dass zugleich mit der Einverleibung fremden Terrains in den Kunstkontext die Isolation der Kunst noch gesteigert wurde. Die Legitimation der Kunst als einer *ausdifferenzierten* Teilsphäre der Gesellschaft bekam in dem Moment etwas Absurdes, als es schien, die Welt könne als Kunstwerk begriffen und auf den Sockel gestellt werden.

Werden die beiden Prämissen, wonach erstens die Implosion des europäischen Weltmodells eine neue Ära der nunmehr globalen gesellschaftlichen Beziehungen einleitet, und zweitens die Kunst am postmodernen Ende der Kunst als System erscheint, in die kritische Nähe diskursiver Kontiguität gebracht, resultiert daraus die allgemeine Frage nach der gegenseitigen Anpassung oder Modifikation. Was passiert mit dem Kunstsystem, wenn es unter Globalisierungsdruck gerät? Oder umgekehrt: Was passiert mit dem globalen System, wenn es sich den Zumutungen künstlerischer Interventionen ausgesetzt sieht?

Untersucht wurde, wie sich im Einzelnen die konstitutiven und institutionellen Momente des Kunstsystems veränderten, wenn sie mit künstlerischen Interventionen interagieren mussten, die – in je entgegengesetzter Richtung – über die Grenzen des Systems drängten. Als allgemeines Ergebnis der Untersuchung lässt sich Folgendes sagen: Die Modifikation des Kunstsystems im Rahmen von exodistischen und invasorischen Bewegungen ist abhängig von der Position, die die KünstlerInnen im Dualismus von postmoderner und postkolonialistischer Konstellation einnehmen.

Der Modus „Exodus“ korreliert mit der postmodernen Position, wie sie der „Institutionenkritik“ seit den 1960er Jahren entsprang, die den Selbstermächtigungs- und Isolationsprozess der Kunst reflektierte und in immer neuen künstlerischen Schüben dekonstruierte. Diese Bewegung schuf die Bedingungen für einen Paradigmenwechsel, der in den frühen 1990er Jahren eintrat. Er äusserte sich in Tendenzen, auf die vermeintliche oder tatsächliche Autonomie des Kunstbetriebs zu verzichten und die künstlerische Radikalität in offeneren und öffentlicheren Zusammenhängen zur Geltung zu bringen. Parsons, Sekula und „Park Fiction“, die für das Konzept des Autonomieverzichts zur Zeugenschaft aufgerufen waren, aber auch Hirschhorn, bleiben europäischen, ‘westlichen’ Vorstellungen von Kunst und ihrer Rolle in Aufklärung und Emanzipation weitgehend verhaftet, auch oder gerade weil sie sich an deren Vergangenheit kritisch abarbeiten. Die genannten drei KünstlerInnen bzw. -vereinigungen überwinden die institutionellen Grenzen des Kunstsystems teils

sporadisch, teils mit äusserster Konsequenz, indem sie ihre zu Interventionen verflüssigten 'Kunstwerke' in Foren einbringen, die mit dem Kunstbetrieb nichts zu tun haben. Das trifft auch auf Hirschhorn zu, der allerdings – vergleichbar mit postkolonialistischen Bestrebungen, die Moderne zu wiederholen – daran geht, die Künstlerautonomie zu restituieren, und der darauf beharrt, dass sie auch unter den Bedingungen einer neuen, nicht kunstbetriebsgebundenen Öffentlichkeit erhalten bleibt.

Der neue Status der Kunst unter den genannten Bedingungen kann am besten im Zusammenhang mit den von „Park Fiction“ geprägten Begriffen der „operativen Autonomie“ in „konstituierenden Praxen“ geklärt werden. Indem die KünstlerInnen ihre im Kunstbetrieb erworbenen Fähigkeiten als konstitutives Gut in die Gestaltungspraxis nicht-künstlerischer Systeme einbringen, und indem letztere diese Infektion in ihr Selbstverständnis „einbauen“, entstehen Kunstinstitute auf der Grundlage der – Hardt/Negri würden sagen – multitudinalen Selbstermächtigung „empirialer“ Subjekte. Jede/Jeder würde in diesem Rahmen zur Künstlerin, zum Künstler und die „konstituierende Praxis“ zum Kunstwerk. Die genannten KünstlerInnen arbeiten an neuen Rahmenbedingungen für einen neuen Kunstbegriff, dessen explizite Formulierung aber ausbleibt, der aber, so kann geschlussfolgert werden, in einem allgemeinen Begriff gesellschaftlicher Kreativität aufgeht. Da allerdings eine solchermassen bestimmte künstlerische Kreativität immer noch nur als lokal, sporadisch auftritt, bleiben beide Formen der Kunst nebeneinander bestehen und ist ihre Verschmelzung eine Sache der Perspektive.

Zwischen dem Modus der Invasion und den Positionen der postkolonialistischen Konstellation gibt es ebenfalls eine starke, wenn auch nicht absolute Korrelation. „Invasion“ wird von KünstlerInnen gewählt, die sich als unmittelbar Betroffene der Nachwirkungen von Kolonisierung und Marginalisierung begreifen. Der Eintritt in eine Sphäre, die den Rikschafahrern der Moderne bisher verschlossen war, gilt als ein Schritt der postkolonialen Rehabilitation. Das Kunstsystem ist als Forum einer auf Überwindung der postkolonialen Dichotomie gerichteten Kreativität wichtig.

Dabei geht es nicht darum, zu modernistischen KünstlerInnen (wie Sekula und Piper sagen würden) zu werden; denn das hätte bedeutet, den spezifischen Binarismus von „Selbst und Anderer“ zu reproduzieren. Dieser Binarismus, der auf den ersten Blick als psychologische Kategorie erscheint, lässt sich in der postkolonialistischen Kritik nicht nur auf die europäisch-imperiale Konstellation

Jeder Ausgriff auf eine Zukunft, zu deren Herstellung es mehr bedarf als die Modellvorstellungen einer Handvoll KünstlerInnen, sieht sich schon kurz nach dem Höhepunkt der Entfaltung mit dem Problem seiner Voreiligkeit konfrontiert. Der *biopolitical turn* ist bisher eher das Moment eines globalen Patchworks der Kulturen als eine durchgesetzte hegemoniale Ordnung – auch wenn sich die biopolitische Infektion in allen Bereichen des globalen Stoffwechsels bemerkbar macht. Nicht nur, dass die „alte“, industrialistische Ordnung ein Beharrungsvermögen zeigt, das jede Verabsolutierung der neuen, auf Kommunikation ausgerichteten Technologien verbietet, sie erstarkt zur Zeit in den sog. Schwellenländern als runderneuerte und vielleicht sogar einflussreichere Konkurrentin der Tendenz zur biopolitischen Reproduktion des Gesellschaftlichen. Sekula war einer der ersten, der mit seinen Recherchen über den Container-Frachtverkehr diese lange Zeit verborgene Renaissance bewusst gemacht hat.

Der erste Vorstoss des „Empire“ und seine als „neoliberal“ beschriebene Neigung, die gesamte Weltwirtschaft auf (Aktien-)Kurs zu bringen, hat eine weltweite Opposition entstehen lassen, die in den Kategorien des ‘biopolitical turn’ als Netzwerk immanenten Widerstandes definiert werden kann. Sie ‘lief’ in den 1990er Jahren zur ‘Höchstform’ auf. Sie hat aber auch eine weltweite religiös drapierte Oppositionsbewegung entstehen lassen, die mittlerweile nicht nur droht, den Emanzipationsprozess der „empirialen“ Subjekte zu überlagern, sondern die globale Zivilisation auf das Niveau des Dreissigjährigen Krieges zurückzubomben.

„Nineelevan“ und der Beginn des Irakkrieges bedeuten nicht nur eine Zäsur in der Formierung des humanistischen Projekts biopolitischer Zivilisationsbildung, sondern auch in der Entwicklung globaler Kunstmodelle, die in enger Wechselwirkung mit diesem Projekt hätten entfaltet werden können. Die beschriebenen Tendenzen werden zwar nicht verschwinden, die Gefahr der Überlagerung durch die neuen Konfliktlinien werden sie aber zu neuen Begründungen und zu neuem taktischen Verhalten zwingen. Das Vordringen auf die ersten Plätze der Aufmerksamkeits-Charts war die Sache einer Dekade, die mit dem vergeblichen Widerstand gegen den Irakkrieg und dem erzwungenen „Krieg der Kulturen“ (Huntington) zu Ende ging. Insofern sind die beschriebenen Kunstwerke, bei aller Nähe zur Gegenwart, Geschichte, Kunstgeschichte, geworden.

als ganze beziehen, sondern kommt auch in der okzidentalen Repräsentationsordnung zum Ausdruck. Ennadres Invektiven gegen das Bild als solches richten sich gegen eine Praxis der Vergegenständlichung, die nicht anders kann, als die Kolonisierten, aber mit ihnen auch die andere, dunkle, verdrängte Seite der kolonisierenden Subjekte zu viktimisieren.

Die Kritik der postkolonialistischen KünstlerInnen zielt zwar auf eine allgemeinere Ebene der Repräsentation als die der Kunst, aber sie hat natürlich Auswirkungen auf das moderne Kunstverständnis, auf den modernen Kunstbegriff. Das Aufgehen der Kunst in einem allgemeinen Kreativitätsdispositiv ist allerdings ihre Sache nicht – jedenfalls ebenso wenig explizit wie die Begründung eines neuen Kunstbegriffs Sache der ‘Autonomieverzichtler’ ist. Insofern im Kunstsystem und im Selbstverständnis der Kunstmoderne, das dem imperialen „Selbst“ das Bild gibt, das es benötigt, um das Gefälle zum beherrschten Rest der Welt aufrecht zu erhalten, kein Platz für die Manifestation des „Anderen“ ist, sind die postkolonialen KünstlerInnen zur Erarbeitung eines neuen Kunstbegriffs gezwungen. Ennadres rigorose Ablehnung *des Bildes* und Pipers Konzeptkunst als „Schredder“ okzidentalistischer Vorstellungen von Kunst und Wissenschaft sind als Versuche zu verstehen, einen neuen Repräsentationsmodus zu schaffen, in der sich das „Selbst“ und das „Andere“, „schwarz“ und „weiss“, Licht und Schatten, die Verdammten und die Selbstgerechten nicht mehr als Grund und Figur, sondern ‘auf Augenhöhe’ begegnen. Die vollständige Integration des „Anderen“ in das Bild des „Selbst“ vollzieht sich im Rahmen der Ausbreitung des „Empire“ als der globalen Variante des kapitalistischen Modells. Die Kapitalismuskritik, die im Lager des „Exodus“ mehr oder weniger konstitutiv ist, hat hier nur soviel Gewicht, als sie die mangelnde Integrationsfähigkeit des imperialistischen Zeitalters betrifft.

Die Funktionalisierung des Kunstsystems zur Repräsentation von Zielen, die im traditionellen Sinne nicht die des Kunstsystems sind, ist, wie das Beispiel Hirschhorn zeigt, nicht auf postkolonialistische Initiativen beschränkt. Allerdings kommt auch Hirschhorn ‘von aussen’. Dass die Kunst noch Potenziale hat, die ausgeschöpft werden müssen, ist wohl – wie anhand der Position von Hirschhorn gezeigt – ‘von aussen’ eher zu würdigen, als wenn aus dem Kunstbetrieb heraus operiert wird.

Welche Entwicklungsmöglichkeiten zeichnen sich für die postkolonialistisch motivierte Tendenz der „Invasion“ und die postmodern motivierte Tendenz des „Exodus“ unter dem Eindruck der jüngsten Ereignisse ab? Mit dieser Frage ist die Zusammenfassung im Stadium der Prognose und der Spekulation angekommen.

Abhängig von der Gesamtentwicklung der globalen Beziehungen könnte der Fall eintreten, dass entlang der bisher nur analytischen Trennungslinie zwischen den Tendenzen eine handfeste Spaltung entsteht, wonach sich die Kunst europäischer Provenienz ausdrücklich auf das eigene Terrain zurückzieht und jeden Dialog mit den Ansätzen postkolonialer Ästhetik aufgibt. Umgekehrt könnte aus der Kritik an der genuin okzidentalistischen Repräsentationsordnung eine bewusste Abwendung von allen ‘westlichen’ Einflüssen werden, eine Linie, die die Illusion vorkolonialer kultureller Reinheit ästhetisiert, ein ikonoklastischer Tschador, unter dem der Tod der Kunst-Moderne beschlossene Sache ist. Eine okzidentalistische Kunst auf dem Rückzug müsste ihrerseits ihre in der Moderne erworbene Autonomie aufgeben und würde zur Hofkunst eines neuen Byzanz werden, dass sich der Einkesselung durch den globalen „Süden“ durch eine Ästhetik der Machtdemonstration widersetzt. Eine solche, stark von religiös-imperialen Zügen durchsetzte Kunst lässt sich im postsowjetischen Russland beobachten.

‘Europäische’ Kunst könnte sich aber auch in den Metropolen des „Südens“ erneut entwickeln, als Ausdruck eines neuen Zyklus der Klassenbildung und Arbeitsteilung nach ‘westlichem’ Vorbild, wie es zur Zeit in Shanghai und Peking der Fall ist. Das dürfte für die ‘europäische’ Kunst-Moderne aber eher beunruhigend sein. Eine ungleich mächtigere Melange von Kapital und Macht im Rücken, könnte eine solche Moderne die Vorherrschaft der „Westkunst“ ablösen und den Westen spüren lassen, was es heisst, dem kulturellen Diktat eines globalen Hegemons unterworfen zu sein.

Es könnte aber auch sein, dass beide Tendenzen sich im Wechsel von Konfrontation und gegenseitiger Befruchtung weiterentwickeln. Dies wäre der Fall, wenn oder sofern sich der „Krieg der Kulturen“ nur als vorübergehende Anpassungsbewegung an das Vordringen der globalen „empirialen“ Strukturen erweise, wenn sich nach der fundamentalistischen Finsternis die in den Plattformen der Documenta 11 eingeforderten Demokratisierungsschübe, Aufklärungsschübe und Kreolisierungsschübe wieder freier entfalten können. Dann wird es nicht nur zur weiteren Ausdifferenzierung des Gegensatzes zwischen den Tendenzen kommen, sondern auch zu Hybriden, die in gewisser Weise die auf das



Kunstsystem bezogenen Ausdrucksformen „Exodus“ und „Invasion“ relativieren oder kombinieren. Hirschhorns „Bataille Monument“ könnte als ein, mit Blick auf die Zukunft, früher Hybrid dieser Art bezeichnet werden. Diesem Prozess würde der Begriff der „Mondialisation der Kunst“ gerecht werden. Ein solcher Prozess würde die ‘europäische’ Kunst als „Teil eines widersprüchlichen Erbes grosser Schlussfolgerungen“ (Enwezor) erhalten und „mit der weiter gefassten Erfahrung in jungen, aufstrebenden Gegenden der Welt“ (Maharaj) verbinden.

Vermutlich aber können die beschriebenen Szenarien nicht als einander ausschliessende Alternativen betrachtet werden, sondern als drei Dimensionen eines Wahrscheinlichkeitsraums, in dem sich eine globalisierte Kunst, die nicht mehr eine Kunst der Moderne, sondern eine der „Mondiale“ ist, ihren Weg sucht.

## Anhang

1. Piper, Adrian, „Cornered [In die Ecke getrieben]“, verfasst 1988. Englische Erstveröffentlichung in: Balcon, Nr. 4, 1989, S. 122-135, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln 2002, S. 322-328.

„Ich bin schwarz. ... Befassen wir uns also mit dieser sozialen Tatsache und damit, dass ich sie ausspreche – und zwar gemeinsam. ... Vielleicht verstehen Sie nicht, warum wir uns gemeinsam damit befassen müssen. Vielleicht glauben Sie, das sei nur mein Problem, und dass ich mich damit alleine befassen sollte. ... Es ist aber nicht nur mein Problem. Es ist unser Problem. ... Es ist zum Beispiel unser Problem, wenn Sie meinen, dass ich ein unnötiges Theater mache wegen meiner ethnischen Identität; wenn Sie nicht einsehen, warum ich sie auf diese Weise bekannt geben muss. ... Also, wenn Sie meinen, ich mache ein unnötiges Theater, wenn ich Leute wissen lasse, dass ich nicht weiss bin, dann müssen sie meinen, dass ich richtig und angemessen handeln würde, wenn ich mich als weiss ausgäbe. ... Diese Art zu denken setzt den Glauben voraus, dass es grundsätzlich besser ist, als weiss identifiziert zu werden. Sie zeugt von einem Unvermögen, sich den inneren Wert, schwarz zu sein, vorstellen oder anerkennen zu können. Vielleicht halten Sie meine Zurückweisung weisser Identität sogar für ein Zeichen, dass ich Weissen gegenüber feindselig bin. Wenn Sie irgendetwas in der Art denken, dann würde ich sagen, dass Sie ein Problem haben. ... Wenn Sie dann aber auf mich demgemäss so reagieren, als ob ich Sie mit der Weigerung, ihrem ethnischen Club beizutreten, irgendwie beleidigt hätte, dann machen Sie es zu unserem Problem. Dann ist es unser Problem, weil Ihre feindselige Reaktion darauf, dass ich mich als schwarz identifiziere, unsere Chancen auf eine Beziehung des gegenseitigen Vertrauens und des guten Willens praktisch zerstört. ... Auch ist es unser Problem, wenn Sie glauben, ich würde Ihnen sagen, dass ich schwarz bin, um mir einen Vorteil zu verschaffen, um Publizität zu bekommen oder als Künstlerin groß herauszukommen. ... Wenn Sie das denken, müssen Sie sich offenbar von dem, was ich sage, ziemlich vor den Kopf gestoßen und angewidert fühlen. Ich wäre also interessiert, mehr davon zu hören, wie Sie es sich nun genau vorstellen, dass es mir helfen wird, als Künstlerin groß herauszukommen, wenn ich mein Publikum vor den Kopf stoße und anwidere. ... Aber das größere Problem wäre, dass Sie sich überhaupt vor den Kopf gestoßen und angewidert fühlen. Warum gibt es diesen Effekt, wenn ich Ihnen sage, wer ich bin? Fühlen Sie sich beleidigt? Oder verlegen? Oder angegriffen? ... Ich denke, wir müssen uns genauer anschauen, warum es Ihnen als Theater erscheint, dass ich mich als schwarz zu erkennen gebe. Ich denke, wir müssen im Kopf behalten, dass es nur dann ein Theater ist, wenn es Ihre Annahme stört, dass ich weiss sei. Vielleicht ist also die Lösung, das nicht anzunehmen. In Bezug auf wen auch immer. ... Das wäre für mich sicher besser, weil ich mich überhaupt nicht auf Ihre Verwirrung und Ihre Feindseligkeit freue. Ich würde Sie wirklich lieber nicht stören. ... Aber Sie werden einsehen, dass ich keine Wahl habe. Ich bin in die Ecke getrieben. Wenn ich Ihnen sage, wer ich bin, werden Sie nervös und fühlen sich unwohl oder vor den Kopf gestoßen. Wenn ich Ihnen aber nicht sage, wer ich bin, muss ich als weiss durchgehen. Und warum sollte ich das müssen? ... Das Problem, als weiss durchzugehen, ist nicht nur, dass es sich auf kranke Werte stützt, was es wirklich tut. Es entsteht auch eine entwürdigende Situation, in der ich eventuell beleidigende rassistische Bemerkungen von Weissen hören muss, die fälschlicherweise glauben, es seien keine Schwarzen anwesend. Das ist ein bisschen zu viel verlangt, wie Sie sicher zugeben werden. ... Sie sehen also, dass das nicht einfach mein persönliches Problem wegen meiner ethnischen Identität ist.

Es ist auch Ihr Problem, wenn Sie die Tendenz haben, sich Schwarzen gegenüber dann auf abfällige und unsensible Art zu verhalten, wenn Sie glauben, dass keine anwesend sind. ... Wenn Sie aber keine solche Tendenz haben, werden Sie überhaupt kein Problem damit haben, wenn ich Sie wissen lasse, dass ich schwarz bin. Weil Sie nicht fürchten werden, von Ihrem eigenen Verhalten kompromittiert oder beschämt zu werden. ... In diesem Fall teile ich Ihnen einfach etwas darüber mit, wer ich bin, so als sagte ich Ihnen, wo ich geboren wurde oder wie alt ich bin, was Sie interessieren könnte oder nicht. ... Außerdem ist es unser Problem, wenn Sie glauben, dass die soziale Tatsache meiner ethnischen Identität auf irgendeine Weise nur eine persönliche, spezielle Tatsache ist, die nur mich betrifft. Ist sie nicht. Es ist eine Tatsache, die uns betrifft. ... Denn wenn jemand wie ich ausschauen und klingen kann und trotzdem schwarz ist, dann ist niemand sicher und unfragwürdig weiss. Niemand. ... Tatsächlich schätzen einige WissenschaftlerInnen, dass die Herkunft aller angeblich weissen AmerikanerInnen zwischen fünf Prozent und 20 Prozent schwarz ist. ... Nun klassifizieren aber die in diesem Land verankerten Konventionen eine Person als schwarz, wenn sie auch nur irgendeine schwarze Herkunft hat. Also sind die meisten angeblich weissen AmerikanerInnen in Wirklichkeit schwarz. ... Was werden Sie damit anfangen? Werden Sie Ahnenforschung in ihrer Familie betreiben, um herauszufinden, ob Sie zur weissen „Elite“ gehören? Oder ob vielleicht ein Fehler passiert ist, und Sie und Ihre Familie doch zur schwarzen Mehrheit gehören? ... Und was werden Sie machen, wenn ein Fehler passiert ist? Werden Sie Ihren FreundInnen, Ihren KollegInnen, Ihrem/r ArbeitgeberIn sagen, dass Sie in Wirklichkeit schwarz sind, und nicht weiss, wie alle angenommen haben? ... Oder werden Sie es vielleicht verschweigen und weiterhin die Privilegien der weissen Gesellschaft geniessen, während Sie sich innerlich als "stille/r RevolutionärIn" fühlen, der/die die in diesem Land verankerten Konventionen sowieso ablehnt? ... Oder werden Sie Ihr Verschweigen und Ihr fortgesetztes Geniessen dieser Privilegien mit einem kompensatorischen Aktivismus für die Unterprivilegierten verbinden? ... Oder gleich die WissenschaftlerInnen zu diskreditieren versuchen, die diese Schätzung angestellt haben? ... Wenn aber andererseits Ihre Ahnenforschung ergibt, dass Sie doch zur weissen Minderheit gehören, die wirklich keine schwarzen Vorfahrinnen hat? Was dann? ... Werden Sie einen Weg finden, diese Tatsache im Laufe der meisten ... Gespräche zwanglos zu erwähnen? Werden Sie gar auf Partys Ihre europäische Familiengeschichte detailgenau und mit großer Begeisterung herumerzählen? ... Wie werden Sie sich fühlen als nachweislich Weisse/r? Erleichtert? Stolz? Wird es Sie anöden oder stören, wenn jemand die Nähe von Spanien, Frankreich, Italien, Griechenland und Israel zu Afrika erwähnt? ... Oder werden Sie sich enttäuscht fühlen, einer Besonderheit beraubt? Viel/eicht werden Sie sogar lügen und den Leuten sagen, Sie seien schwarz, auch wenn Sie's nicht sind? Da haben Sie aber eine nette, subversive Strategie! - Solange Sie sich nicht verraten, wenn es unvermeidlicherweise heiss wird. ... Oder werden Sie keine Ahnenforschung betreiben und absolut nichts wegen Ihrer schwarzen Herkunft unternehmen? Werden Sie einfach aus diesem Raum verduften, nachdem dieses Video zu Ende ist, - oder sogar vorher - und weiter in Ihre sozial vorherbestimmte Zukunft gehen? ... Werden Sie diese Information über Ihre schwarze Identität einfach verdrängen? Oder sie vielleicht in jene Ecke Ihres Bewusstseins verbannen, die Sie für diese interessanten Kunsterfahrungen reserviert haben, die nichts mit Ihrem persönlichen Leben zu tun haben? ... Oder vielleicht die ganze Sache als eine Ente mehr abtun, die KünstlerInnen einer gutgläubigen Öffentlichkeit unterjubeln? ... Offensichtlich stehen Sie vor einer schweren Wahl. Die Möglichkeiten sind so problematisch, dass Sie es schwierig finden könnten, überhaupt gleich ernsthaft über sie nachzudenken. Während Sie das hier hören, mag es nicht klar genug erscheinen, dass Sie wirklich vor einigen ernsten, schweren Entscheidungen stehen. ... Vergessen Sie aber nicht: Jetzt, da Sie diese

Information über Ihre schwarze Herkunft haben, zählt alles, was Sie tun, als Entscheidung. ... Also. Welche Entscheidung werden Sie fällen? ... Sie könnten den Eindruck haben, dass keine Entscheidung notwendig ist. Sie könnten glauben, dass al/e, die als weiss durchgehen, kein moralisches Recht haben, sich als schwarz zu bezeichnen, weil sie nicht auf dieselbe offensichtliche Weise wie schwarze Amerikanerinnen gelitten haben. ... Wenn wir Gerechtigkeit und moralische Rechtschaffenheit auf der Basis von Leid verteilen, bekommen natürlich glückliche Idioten und erfolgreiche Onkel Toms gar nichts, egal wie offensichtlich schwarz sie sind, oder? ... Wenn Sie sich außerdem als weiss identifiziert haben und denken, dass hellhäutige Schwarze nicht genug leiden, dann haben Sie auch nichts zu verlieren, wenn Sie Ihre eigene schwarze Identität öffentlich beteuern. Warum es also nicht versuchen? Nur, um Ihre Hypothese zu testen, dass hellhäutige Schwarze nicht genug leiden? ... Oder Sie könnten denken, dass sich Leute wie ich als schwarz identifizieren, um die institutionalisierten Belohnungen dafür, schwarz zu sein, zu bekommen - wie die Programme der „Affirmative Action“<sup>779</sup> – , und um zugleich die Alltagserfahrung des Rassismus zu vermeiden, mit der offensichtlich schwarze Amerikanerinnen dauernd umgehen müssen. ... Also schauen wir mal, was wir hier tun können. Jetzt, da Sie wissen, dass Sie wahrscheinlich schwarz sind, haben auch Sie die Möglichkeit, öffentlich Ihre schwarze Identität zu bekunden, um in die Programme der „Affirmative Action“ zu kommen. ... Sie Glücklicher! Werden Sie das tun? Nein? Warum nicht? Denken Sie nur an all die „institutionalisierten Belohnungen dafür, schwarz zu sein“, die Sie versäumen! ... Es gibt offensichtlich viel bessere Gründe als diesen, Ihre schwarze Identität zu beteuern. ... Sie könnten natürlich anderer Meinung sein. Sie könnten andere Werte haben, andere Prioritäten. Wenn Sie die Bedeutung der schwarzen amerikanischen Kultur gar nicht anerkennen, ist es für Sie eventuell leicht, diese abzulehnen. ... Und wenn Sie sehr an den Belohnungen und Privilegien dafür, sich als weiss zu identifizieren, hängen, könnte es praktisch unmöglich für Sie sein, diese Belohnungen und Privilegien zurückzuweisen. ... Wenn Sie so denken, könnten Sie auf das, was ich hier sage, wie auf nichts als eine leere akademische Übung reagieren, die nichts mit Ihnen zu tun hat. ... (Während der nächsten Worte nähert sich die Kamera ganz langsam Pipers Gesicht.) ... Aber lassen Sie uns wenigstens eines klarstellen: Das ist keine leere akademische Übung. Das ist real. Und es hat alles mit Ihnen zu tun. ... Es ist eine genetische und soziale Tatsache, dass Sie nach den in diesem Land verankerten ethnischen Klassifikationskonventionen wahrscheinlich schwarz sind. ... Wenn ich mich also dafür entscheide, mich als schwarz zu identifizieren, und Sie nicht, ist das also nicht nur meine spezielle persönliche Tatsache. Es ist unsere Tatsache. Wir müssen dieses Problem lösen. ... Was schlagen also Sie zur Lösung vor? Was werden Sie tun?

(Fünfzehn Sekunden Pause. Langsam schwarz ausblenden. Es erscheinen folgende weisse Buchstaben vor einem schwarzen Hintergrund:

WILLKOMMEN ZUM KAMPF)“

<sup>779</sup> Die Herausgeberin Sabine Breitwieser merkt hier in einer Fussnote an: „»Affirmative Action« sind staatliche Maßnahmen in den USA, die mit dem Ziel der Verhinderung von Diskriminierung Stellen und Förderungen bevorzugt an Frauen und Personen bestimmter ethnischer Gruppen vergeben.“

**Michael Dumkow (M.D.):** *Was bewegt einen Künstler, eine Künstlerin, die Kommunikation und Kooperation mit sozialen und politischen Bewegungen zu suchen?*

**Christoph Schäfer (C.S.):** Ist interessant. Also, einerseits ich selbst sehe mich natürlich schon als Teil einer sozialen Bewegung und auch als Teil sozusagen des aufklärerischen Projekts im weitesten Sinne. Was aber mich interessiert hat, war eher die Kooperation mit der Bewegung – das klingt noch relativ lustig – eigentlich ist, finde ich, ein wichtiger Punkt sozusagen: weshalb sucht man die Kooperation mit Leuten? [...] Wieso möchte man, dass Sprachen, die nicht zu hören sind, zu hören sind? Das ist vielleicht der noch entscheidendere Punkt. Das finde ich [im praktischen (taktischen?) Sinn] entscheidend: dass man versucht, einen Prozess, von dem man selbst Teil ist, Teil der Wunschproduktion dieses Prozesses auch ist, und da auch mit seinen eigenen Ideen drin ist, dass man den so offen hält, dass sozusagen andere Stimmen da drin eine Resonanz finden können. Und das ist das Ideal. Das hängt aber mit so was zusammen, wie Neugier auch. Interessiert es einen noch mal, die zweihundertsechsfünzigste Variante von bürgerlichem Existenzialismus oder so, als Bild, noch mal zu sehen, finde ich so halb interessant, kann mal passieren, dass es interessant ist, aber meines Erachtens nicht ganz so interessant wie jemand, der vielleicht zu einer Klasse gehört, die sonst überhaupt nicht zu Wort kommt in der Kunst. [Dies ist] einfach nicht vorgesehen. Wenn man sich aktuell den neuen Malereiboom ankuckt, es sind wieder alles Jungs, alle aus dem Mittelschicht-Hintergrund – es ist sozusagen wahnsinnig wie gehabt. 1982, 83 brauchten sie noch schwule Maler, die die Tür eingetreten haben, und *dann* wurden die Vaterfiguren installiert, so hatte ich das Gefühl; also: erst irgendwie Salome, und dann durfte irgendwie Lüpertz hinterherkommen, der sozusagen reinstalliert – meines Erachtens – wurde, als Vaterfigur, womit das Ganze sozusagen reödpalisiert und reterritorialisiert wurde. Und jetzt brauchen sie nicht mal mehr das. – [...] Um ein Beispiel zu geben: Einer meiner wirklich absoluten Lieblingsentwürfe, der leider so nicht realisiert werden konnte, bisher und ist, ist von einem Mädchen gewesen, [Canan Topel], die kam an und hatte quasi so ein Diagramm ihrer Bedürfnisse gezeichnet, wo dazu gehörte als zentrales Element war so ein Briefkasten, ein System mit Briefkästen, für Jugendliche, deren Post von den Eltern kontrolliert wurde. Und das fand ich schon sehr interessant, weil das natürlich ein interessanter Entwurf ist, auch zum Beispiel auf so einen Punkt hin, dass öffentlicher Raum eine Funktion haben kann, wo es um die persönliche Intimität geht. Dass sozusagen der Begriff von Öffentlichkeit ... was ist das auch? ... das Individuum schützt. Das fand ich sehr interessant, weil das sonst immer gegeneinander gestellt wird. Individuum – Freiheit, Individuum – Wunsch – ja; Individuum – Leidenschaft – ja. Öffentlich – Bedürfnis – vielleicht. Aber dass der öffentliche Raum die Privatheit herstellen kann – fand ich sehr, sehr interessant. Das kann man nur durch so ein Projekt erfahren. Das Ganze hat sich vielleicht so ein bisschen obsolet gemacht, das ist auch einer der Gründe, warum es das so nicht verschärft gibt hier, dieses Teil, ist dadurch, durch die Mobiltelefonie, die individuelle Erreichbarkeit und Kommunikation ein Niveau erreicht hat, dass sozusagen die Kontrolle der Briefkästen durch die Eltern einfach eigentlich so leicht nicht mehr möglich ist. Das wäre jetzt sehr symbolisch, das noch mal so in den öffentlichen Raum zu schieben. Aber nichtsdestotrotz eine total schöne Idee.

**M.D.:** *Welche spezifischen Erfahrungen können Künstler und Künstlerinnen in sozialen Bewegungen einbringen? Oder welchen zusätzlichen Blickwinkel?*

**C.S.:** Auch eine sehr gute Frage, auch eine, die schwer zu beantworten ist. Weil, ich muss mal sagen, als Künstler kriegt man in der Bewegung viel mehr Scheisse

ab als zum Beispiel ein Architekt, wo das definiert ist von vornherein. Ich muss sagen, dass es leider so war, das muss man auch so sagen, dass es nicht möglich war zu sagen: o.k., ich will als Künstler einen Vertrag haben für meine Arbeit. Das wäre nicht drin gewesen. Weil, der Künstler hat sehr ... also eben auf der einen Seite mit dieser ganzen Geschichte der Autorenschaft, Urheberschaft, auch die Hysterie um diese Begriffe usw., wo aus Schutzbegriffen – Schutz des Schwächeren vor dem Starken – was geworden ist, wo so die ganze Patentrechtsscheisse draus wird. Was ich wahnsinnig wichtig finde an der Kunst, und was ich wichtig fände für zukünftige politische Bewegungen, ist, dass Kunst eigentlich auf einer sehr undemokratischen Idee basiert, dass man nämlich versucht – meist in Gruppenausstellungen oder so lernt man das von klein auf, als Künstler – dass die Positionen möglichst radikal werden sollen, möglichst subjektiv, möglichst erkennbar, als jemand als Person da sein soll, und die sich gegenseitig unter Umständen sogar stärker machen, in einem Raum als Objekte, auch als ganz klassische Malereiausstellungen von mir aus, und das ist eine wahnsinnig wichtige Erfahrung, weil die ist sozusagen in unserem politischen Vokabular ... mit Demokratie auch so was wie Abschleifen verbunden, wie Kleindiskutieren, wie Konsens und das Abschleifen des Besonderen. Und ich finde, wenn man sozusagen diese Art von Subjektivität versucht zu verbinden mit kollektivem Handeln und kollektiven Entwürfen, dass da, glaube ich, ein Riesen-Feld ist, was sozusagen bearbeitbar ist in Zukunft, und wo es analog eigentlich zu meiner ersten [Anfangszeit] eben darum geht, wie kann man sozusagen kollektiv Momente, Bewegungen und Plattformen schaffen, wo verschiedene Stimmen Resonanz finden können, und sich vielleicht sogar radikalisierten in ihrer [Ausführung] und in ihrer Unterschiedlichkeit. Das fände ich so als einen Zwischenschritt eine völlige Neuigkeit für den Begriff von Öffentlichkeit, für den Begriff des öffentlichen Raumes, dass man weg kommt von der Frage nur der Bedürfnisse, und der Reduktion auf das Bedürfnis, und hinkommt zu so was, was halt Politik des Begehrens genannt wurde, dass nämlich genau das ist, nicht, und deshalb ist es auch so wichtig ... es ist einer der Gründe, wieso etwas so wortwörtlich dasteht, Palmeninsel sag ich jetzt mal, in ihrer Stumpfheit, ist da aber auch was, was man nicht mehr wegdiskutieren kann. Das steht jetzt da, so; idealerweise wäre das noch weniger angeähnelte an das andere, ich finde, die Sachen ähneln sich zu viel – so – ... da ist ein bisschen Architektur, da ist ein bisschen Behörde, da ist alles Mögliche mit im Spiel, nicht nur ästhetisches Empfinden oder so, aber eben: dass man das so stehen lassen kann, und auch so ein Begriff noch erkennbar bleibt, und dann wird's auch so ein bisschen leichter, einerseits, und andererseits, kriegt so was so: ohhh! – fängt so was an zu schillern. Und es ist aber auch das Reale, dass Imaginäre, das Imaginäre bleibt Teil des Realen in dem Fall, in dieser Form noch mal anders als wenn sich das so in eine Skulptur so auflöst, die halt so dem alten Moderne-Paradigma von Identität, von Material und Funktion oder so entspricht.

**M.D.:** *Eine traditionelle Skulptur wäre gewissermassen so isoliert wie ... ein Autist, das, was hier als anstössig wirkt, das ist im Grunde eine Verbindung verschiedenster Perspektiven, eben nicht nur der künstlerischen, sondern eben auch der bürokratischen, der Initiativen-Linie aus dem Stadtteil usw. Was eben bei einer „reinen, sauberen“ Skulptur nicht der Fall ist. Die wäre zwar sauber und ..., aber eben vollkommen isoliert.*

**C.S.:** Wo auch durch die Handschrift sozusagen wieder was aufgefangen wird, was eigentlich als [...stise] verunsichernder wäre.

**M.D.:** *Bedeutet Anschlussfähigkeit künstlerischen Wissens nicht, zu unterscheiden zwischen Anschlussfähigem und Nicht-Anschlussfähigem? Was wäre nicht anschlussfähig in der Kunst? Wo hat Kunst auch ... muss es eigenständig bleiben, eine eigenständige Disziplin bleiben?*

**C.S.:** Interessanter Begriff, weil ja Anschlussfähigkeit kann ich so aus der Systemtheorie, und von den beiden Theorien, wo ich sagen würde, die eigentlich beschreiben können, dieses Moment der Kooperation, in das – finde ich – die Welt gerade so hineingerät, so ja, ist eben auf der einen Seite die Systemtheorie, auf der anderen Seite die Rhizom-Theorie von Deleuze/Guattari, ich finde, sie sind auch ein bisschen Antipoden in dem Spiel. Das ist eine ganz entscheidende Frage, weil sozusagen es hier geht um operative Autonomie, die wir versucht haben, hier zu haben, im Gegensatz zu einer Autonomie, die diese Fiktion des White Cube, die Autonomie, die ein Künstler hat, weil er sich auf sein Bild nicht reinreden lassen muss, aber er hat nicht die operative Autonomie über: wie wird das verwendet, in welchen Kontext kommt es rein?, weil man den gar nicht in Frage stellt. Das heisst also, es gibt hier ... wir brauchten hier, in dieser Situation ... es ist eine ziemlich feine Frage, die man wahrscheinlich nicht bis ins allerallerletzte Glied auflösen kann, aber natürlich hatte man hier als Künstler einerseits auch so eine Funktion: wen hält man hier aus dem Spiel raus? Wir haben im [Moment] zum Beispiel eine Situation, dass hier jetzt plötzlich Stimmen stark werden, und sich Geltung verschaffen, wo ich sagen würde, das sind sehr bürgerliche Leute, die wollen hier einfach Ruhe haben. Die werden zwar zu heulen anfangen, wenn die ganzen Clubs weg sind und plötzlich die Miete sich verdoppelt und die sagen, wieso, der Laden, in dem du dein Comic-Zeichner-Büro hast gerade, da kann ich mehr rausholen. Dann fängt das Heulen und Zähneknirschen an. Im Moment ist aber dieses bürgerliche Moment da, ich will hier Ruhe haben, das ist einfach eine Stimme, die muss man in einem Prozess nicht vielleicht völlig zum Schweigen bringen, aber vielleicht ein bisschen raushalten. Oder es gibt so eine Tendenz, gabs, von sozialarbeiterischer Seite, dass man sagt so ... es gab eine Stadtteilversammlung, in der wir über alle Ideen entschieden haben. In dieser Versammlung waren aber bestimmte Gruppen, die am Planungsprozess eigentlich eine wichtige Rolle gespielt haben, überhaupt nicht vorhanden – keine Jugendlichen, keine Kinder, die kommen da nicht hin, die halten das nicht aus, die finden das einfach so Scheisse, diese ganze Form, das geht gar nicht. Trotzdem sind bestimmte Ideen dann da rausgeflogen, und wir haben dann gesagt, so, hallo, so geht's nicht, das wir jetzt alles so lange diskutieren, bis es total abgeschliffen ist, wir müssen kucken, dass die Ideen jetzt so im Groben und Ganzen hier entschieden werden, und dann gehen wir in die Diskussion mit einzelnen Leuten oder Gruppen, die die dann auch verantworten, und dann spitzen wir das wieder zu. Und das ist auch eine Form von, wie man sozusagen versucht, sich von einem demokratischen Prozess und so einem alternativen Konsensualitätsdruck, der dann da reinkommt, sich auch wieder rauszuhalten. Der *ist* dann auch ein Mittelschichtsdruck. Und da gibt's dann so verschiedenste Mittel. Eins der Mittel war halt auch, das wir gesagt haben, so, wir machen diese Infotainment-Veranstaltung, und wir versuchen, ein anderes Bewusstsein gegenüber solchen Begriffen wie Künstlichkeit und Symbolik und so zu kriegen, und dass man dadurch sozusagen nicht so völlig naiv da reingeht und dann immer wieder überrollt wird von so einem ... dem Apparat. Und trotzdem ist es am Ende so, dass hier – finde ich – in diesem Park noch wahnsinnig viel ist, als Geste, als Zugriff die Spur der Behörde, der Architektur, die halt mit CAD-Programmen arbeitet, die sehr dominant ist, und die einem einfach durch die Finger flutscht, wenn man das alles nicht selber machen kann. Bei der nächsten Wunschproduktion müsste man eigentlich daran arbeiten, dass das noch weiter draussen bleibt.

**M.D.:** *Welcher Natur ist das künstlerische Privileg? Ich schliesse das an an die Frage, wenn es also so ist, dass künstlerische Arbeitsweisen, künstlerische Methoden, Denkweisen, wenn die ihre Berechtigung haben, auf welcher Basis? Kann man das als Privileg bezeichnen? Oder ist das übergreifend [gedacht] eine andere Abteilung der arbeitsteiligen gesellschaftlichen Praxis? Und wenn es ein*

*Privileg wäre, würde es dann ja in eine ganz bestimmte Konstellation treten, das künstlerische Verhalten. Es müsste sozusagen von seinem hohen Ross runter, um dann in diesen Bewegungen wirken zu können. Aber wenn es kein Privileg ist, sondern nur eine Abteilung ist, dann wäre es ähnlich wie bei Architekten oder sonstigen arbeitsteiligen Positionen in einer solchen Bewegung ja eigentlich so, dass sie nicht belastet würden mit Fragen der Hierarchie, der Dominanz, Hegemonie usw.*

**C.S.:** Das ist eine sehr komplizierte Frage, weil ich finde, genau da sind sehr viele Sollbruchstellen in diesem Prozess angesprochen. Es gibt natürlich ein gesellschaftliches Interesse daran, zu sagen, da ist ein Künstler, das ist ein Subjekt, auf den können wir unsere ... uns öffentlich konzentrieren. Das hat was von Privileg, das hat aber auch was von ... das kann eine Bewegung unheimlich schwächen, weil dann plötzlich die Sache keine kollektive mehr ist, sondern: ach, das ist ja der soundso ... Es gibt natürlich Sachen da dran, wenn man so Kunst ernst nimmt, die wiederum da dran eigentlich was sind, was ich eigentlich sehr erhaltenswert finde, zum Beispiel, dass man die Komplexität von einer Arbeitsweise über Jahre sich ankuckt: das A kommt zu B kommt zu C, da entwickelt sich was, da kommt da das, dann wird ein Bruch gemacht, dann passiert was ganz anderes, deshalb kucken sich so Leute so gerne Biografien von Künstlern an, und so, und deshalb kuckt man sich auch gerne Werkschauen an, und man sieht so einen ganzen Zusammenhang, der einem nicht klar war, und so – das könnte man ja auch als Privileg bezeichnen – wo ich so denke, ja ... also das will ich auch nicht abgeschafft sehen, da ist soviel von, was potenziell so Menschheit ist, drin ... ich find aber, das sozusagen, dass diese ... ich sag jetzt mal, wenn man es so auf den Punkt gibt, diese Frage, dass die Kunst immer definieren muss, was sie tut, das, kann man so sagen, ist einerseits ein Privileg, ist aber auch ein grosser Druck, sie muss ja dabei auch immer beweisen, dass es was Neues ist ...

**M.D.:** ... das es was allgemein Gültiges sozusagen ist ...

**C.S.:** ... eine neue Gesetzmässigkeit womöglich ... Und das ist ein Druck, der besteht in den anderen Bereichen sehr viel weniger, und so ... um mal konkret zu bleiben, was bei Park Fiction dann dadurch auch zum Problem wurde, die Kunst definiert das, wir haben ... der erste Text, den wir gemacht haben, der hat theoretisch schon sehr stark unterfüttert, was wir denken, was wir hier tun, und wieso wir es tun wollen. Und alle anderen Bereiche, die Soziologen, die Sozialarbeiter und die Architekten haben nie so einen Text geschrieben. Das hatte am Ende zur Folge, also auf der einen Seite so die Verbegrifflichung zur Folge, dass man mit bestimmten Sachen genauer weiss, wieso man sie tut, und wieso das so sein muss und nicht anders sein darf, es hatte aber auch den Nachteil, dass Park Fiction die alleinige Sprecherposition sehr stark *von der Kunst* hatte. Und dass es ein Wahnsinnsaufwand war ... sozusagen ... den von Seiten der Hausbesetzer ... im Film ... die Margrit Czenki hat's mal versucht darzustellen, dass das natürlich nicht so ist, ja, [in der Kunde(Runde?)], besonders in den drei Jahren, wo ich sagen würde, wo Park Fiction am alleraktivsten war, 95-98, war das ein einziges Hin und Her verschiedener Wissen aus verschiedenen Richtungen, die man nicht auseinander rechnen konnte, wo das eigentlich hinderlich gewesen wäre mit dem ..., so, wo das immer so von aussen sehr stark kam. Ich glaube, da habe ich jetzt die Hauptsache.

**M.D.:** *Welche Veränderungen erfährt Kunst, oder erfahren Künstlerinnen in gemeinsamer Aktion mit Bewegungen?*



C.S.: Ich habe gerade in den ersten Jahren ... war das wirklich so was, dass man aufeinander sehr neugierig war und einfach total viel Sachen gelernt hat, von anderen Fachgebieten und Praxen. Und ... die Margrit Czenki sagt das immer so: „Kunst und Politik haben sich gegenseitig schlauer gemacht.“ Das ist jetzt natürlich nicht so leicht, es an konkreten Sachen festzumachen ... ja, ich weiss es nicht ... es ist echt schwer zu sagen, ... natürlich wird man ... wie Schlauer-machen aussieht. Genauso gibt's natürlich Sachen, die man vielleicht dadurch *lässt*, also man weiss ja auch nicht, was passiert wäre, wenn man schön weiter gezeichnet und seine Konzeptkunst geschärft hätte, in der Zeit, ob da nicht auch was ganz Tolles bei rausgekommen wäre. Also ich finde, es gibt genauso ja auch einen Preis. Die Dinge, sozusagen, die man taktisch, politisch ... ich hab menschlich dadurch überhaupt erst unheimlich viel gelernt, oder einfach ... in einem Viertel, was relativ hart ist wie St. Pauli, ist, wenn man so eine Arbeit macht, hat man überhaupt keine Angst mehr, ja, weil man alle kennt, und man weiss wirklich, man kann mit jedem reden, und man kann fast alles ohne Polizei regeln – das ist super. Das ist ein ganz anderes Gefühl als ... aber das ist so mehr für mich als Person, die hier lebt, als als Künstler, wo ich das jetzt so sagen könnte. Aber – das ist eher wie mit jeder Kooperation, sozusagen, wo man natürlich dann so einen Schritt weiterkommt, andere Blickwinkel gelernt hat, und einfach permanent gezwungen ist, sich mit anderen Themen zu beschäftigen, als man das sonst machen würde, also ... natürlich weiss ich mehr über islamische Gärten, über überhaupt Alltagskultur von Leuten, die mitgemacht haben, also unheimlich viele Sachen, die ich einfach nicht gewusst hätte vorher, so. Es gibt vielleicht auch ein bisschen so ... es gibt ja verdächtige Nähen zwischen sozialen Bewegungen, oder besonders zwischen revolutionären Bewegungen und Kunst. Und zwar besonders da, wo es um Avantgarde geht, nähern die sich wahnsinnig aneinander an. Ich finde, dass die Autonomie-Begriffe ähnlich sind, teilweise, da gab's auch, finde ich, selten Verständigungsschwierigkeiten, das war eigentlich ziemlich gut, aber es gibt ein politisches ... also es gibt bei Künstlern eine Idee von so einer Omnipotenz, und sehr leicht so einen Glauben an, ja...: durch *das* Bild, ja, schafft man den Durchbruch ... die sind ja alle doof, dass die das nicht schaffen, ja, diese sozialen Bewegungen, dass sie nicht dieses Bild, das *eine* Bild, herstellen, und so ein eigenartiges Ausrechnen in politischen Bewegungen zwischen – linken Bewegungen besonders – zwischen Ohnmacht und Allmacht. Man beschreibt sich selbst als total ohnmächtig oder eben halt allmächtig. Ganz ähnliches Muster in der Kunst. Sehr beliebt: der ehemals politische Mann, der jetzt malt, der sozusagen seine Ohnmacht in Bildern, in Malerei, umsetzt. Ganz beliebtes Muster, kann man immer noch mit reüssieren, wird alle fünf bis zehn Jahre aufgeführt und gerne genommen. Das ist was, was ich finde, eine ganz grosse Lüge ist. Wir haben hier versucht, so einen Prozess soviel zu verkleinern, sozusagen so in Abschnitte zu zerlegen – wenn wir verloren hätten, sozusagen, das war jeden Moment klar, wir können hier völlig baden gehen – war der Versuch, die einzelnen Sachen so zu machen, dass sie in sich schon Spass gemacht haben. Es nicht so leicht, weil man sich auch beschädigen kann da drin ... Ich kenn genug Gruppen, wo man dann denkt, ja, da haben jetzt Leute begriffen, dass das mit der Kunst eine Rolle spielt, in politischen Bewegungen, jetzt sitzen sie da rum und sind genauso un... experimentierunfreudig wie sie vorher waren, als sie sich als nur politisch begriffen haben. Und dann sind die aber gar nicht neugierig.

O.k. Wars das?

## Quellenverzeichnis

Agamben, Giorgio, Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik, aus dem Ital. Von Sabine Schulz, Freiburg, 2001, zit. nach Enwezor, Okwui, Die Black Box, in: Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002.

„Allison M. Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn“, in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004 (Hirschhorn 2004a), S. 8-39.

Aubral, François, „Black Light“, unpubl. Übersetzung von „Lumières noires“, in: Dèja-vu, Tokyo, 1993, S.1, zit. nach: Spector, Nancy, „Touhami Ennadre: The Trace of Time“, in: Vital, Ausst.Kat., Tate Gallery, Liverpool, 1995 (Aubral 1993).

- ders., Ennadre o.A., zit. nach: „Touhami Ennadre, ‚Lumière Noire‘, Exposition présentée dans le cadre de la Manifestation »Le temps du Maroc«, Ausstellungskritik des Maison européenne de la Photographie, <http://www.mep-fr.org/us/enna.htm>.

Badiou, Alain, Manifest für die Philosophie, aus dem Franz. von Jadja Wolf u. Eric Hoerl, Wien, 1997.

Basualdo, Carlos, „Die Enzyklopädie von Babel“, in: Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], S. 57-62, Ostfildern-Ruit, 2002 (Basualdo 2002b).

Bauer, Ute Meta, „Der Raum der Documenta11. Die Documenta11 als Handlungszone“, in Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002, S. 103-106 (Bauer 2002).

Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990.

Bhabha, Homi K., „Democracy De-realized“, in: Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer u.a. (Hg.), Demokratie als unvollendeter Prozess, Documenta11\_Plattform1 (Wien, 15. März-23. April 2001, Berlin, 9.-30. Oktober 2001), Ostfildern-Ruit, 2002, S. 399-419 (Bhabha 2002).

- ders., Die Verortung der Kultur, Stauffenburg discussion; Bd. 5, dt. Übers. von Michael Schiffmann, Tübingen, 2000 (Bhabha 2000).

Bischof, Hartwig, Leben im Tod im Leben. Der Bildtypus der Auferstehung in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Wissenschaft. Projekte. Leben im Tod im Leben), 2003, <http://homepage.univie.ac.at/Hartwig.Bischof/Wissenschaft/LebenimTod.htm> (Bischof 2003).

Breitwieser, Sabine, „Fotografie zwischen Dokumentation und Theatralität: In, entlang von und durch Fotografien sprechen“, in: Sekula, Allan. Performance under Working Conditions, hg. von Sabine Breitwieser. Aus dem Amerik. von Roger M. Buergel [anl. der gleichnamigen Ausstellung, 16. Mai – 17. August 2003, Generali Foundation in Wien], Ostfildern-Ruit, 2003 (Breitwieser 2003).

Buchloh, Benjamin H.D., „Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und

Dokument“, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn, Düsseldorf, 2002, S. 189-204 (Buchloh 2002).

- ders., „Thomas Hirschhorn: Lay Out and Display Diagrams“ in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004, S. 41-93 (Buchloh 2004).

Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004.

Burckhardt, Martin, „Im Off. Zur Politik der Simulation“, in: Lischka, G.J., Peter Weibel (Hg.), Act! Handlungsformen in Kunst und Politik (Beiträge des gleichnamigen Symposiums vom 28.6. und 5.7.2003 im ZKM Karlsruhe), Bern, 2004, S. 206-225 (Burckhardt 2004).

- ders., Vom Geist der Maschine. Eine Geschichte kultureller Umbrüche, Frankfurt, New York, 1999 (Burckhardt 1999).

Canetti, Elias, Masse und Macht, Frankfurt a.M., 1994.

Christofori, Ralf, „Nordwestsüdostpassage. Die Territorien der Documenta11“, 7/8 2002, <http://www.kunstbulletin.ch.htm> (Christofori 2002).

Cuveline, Pascaline, „Weak Affinities: The Art of Thomas Hirschhorn“, Artforum, New York, May 1998, S. 132-35. (Excerpts from a conversation with the artist [Buchloh]), zit. nach Buchloh, Benjamin H.D., „Thomas Hirschhorn: Lay Out and Display Diagrams“, in: In: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004, S. 41-93.

Czenki, Margit, „Park Fiction – Die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen“ (Film, 1999, 16 mm, 61 Minuten), zit. nach: „Interview: Nicole Vrenegor mit Christoph Schäfer, ak - analyse & kritik, Zeitung für linke Debatte und Praxis, Nr. 449 / 12.04.2001, <http://www.akweb.de>.

Debord, Guy, Naked City

Deleuze, Gilles, Differenz und Wiederholung, München 1992.

- ders., Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, L'autre journal, Nr. 1, Mai 1990, <http://www.nadir.org/archiv/netzkritik/postskriptum.html> (Deleuze 1990).

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, übersetzt von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M., 1977<sup>1</sup> (Deleuze/Guattari 1977).

- dies., Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, aus dem Franz. von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé, hg. von Günther Rösch, Berlin, 2002<sup>5</sup> (Deleuze/Guattari 2002).

„Der Gesandte“, taz Nr. 6452 vom 22.5.2001, Seite 5, Portrait von Henrike Thomsen.

Derrida, Jacques, Marx' Gespenster, aus dem Franz. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M., 1995.

Dirklik, Arif, „The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism“, in: Critical Inquiry, Bd. 20, 1994, S. 328-356, zit. nach Hall, Stuart, „Wann gab es »das Postkoloniale«? Denken an der Grenze“, in: Conrad, Sebastian,

Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., 2002 (Dirklik 1994).

„Documenta11 – der Rundgang. Ein Foto-Rundgang von Dieter Schwerdtle mit Kommentaren zu den einzelnen Künstlern von Thomas Wulffen, Porträt-Fotos in den Kommentarfeldern: Werner Maschmann“, *Kunstforum International*, Bd. 161, August-Oktober 2002, S. 114-415 (Wulffen 2002).

„Drei Affen“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Drei\\_Affen.htm](http://de.wikipedia.org/wiki/Drei_Affen.htm).

Eco, Umberto, *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*, aus dem Ital. von Burkhart Kroeber, München, Wien, 1985.

„Ein kollektiver Prozess, oder: es geht nicht darum, wo wir herkommen, sondern wo wir ankommen. Amine Haase im Gespräch mit Carlos Basualdo“, *Kunstforum International* Bd. 161, August – Oktober 2002, S. 101-105 (Basualdo 2002).

„Ein Schrei gegen Gewalt, Touhami Ennadre im Gespräch mit Amine Haase während der Eröffnung der Documenta 11“, in: *Kunstforum International* Nr. 161, August-Oktober 2002, Seite 290-291 (Ennadre 2002).

Engels, Friedrich, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* [1845], in: Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 2, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. (Ost-)Berlin, 1957, zit. nach: Sekula, Allan, *Die trostlose Wissenschaft Teil 1*, in: Sekula, Allan, *Seemannsgarn* (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam; Düsseldorf, 1995), Düsseldorf, 2002, S. 41-54.

Enwezor, Okwui, *Die Black Box*, in: *Documenta11\_Plattform5* [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002 (Enwezor 2002b).

- ders., „Interview with Thomas Hirschhorn“, in: Rondeau, James, et. al. (Hg.), *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake / World Airport*, Art Institute of Chicago / The Renaissance Society at the University of Chicago, o.O., 2000, S. 26-35.

Fanon, Frantz, *Die Verdammten dieser Erde*, übers. von Traugott König, Reinbeck, 1969, zit. nach Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg discussion; Bd. 5, dt. Übers. von Michael Schiffmann, Tübingen, 2000.

- ders., *Schwarze Haut, weisse Masken*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M., 1981, zit. nach Bhabha, Homi K., *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg discussion; Bd. 5, dt. Übers. von Michael Schiffmann, Tübingen, 2000.

Firstenberg, Lauri, „The Work of Touhami Ennadre / Zu den Arbeiten von Touhami Ennadre“, *Camera Austria international*, 76/2000, S. 46-51 (Firstenberg 2000).

Fischer-Lichte, Erika, „Vom »Text« zur »Performance«. Der »performative turn« in den Kulturwissenschaften“, in: *Kunstforum international*, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000, S. 61-63.

Flaubert, Gustave, *Flaubert in Egypt. A Sensibility on Tour*, hg. von Michael Haag, London, 1983, zit. nach Timothy Mitchell, „Die Welt als Ausstellung“, in: Sebastian Conrad, Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus*.

Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty, Frankfurt, New York, 2002, S. 148-176 (Flaubert/Haag 1983).

Foucault, Michel, „Le Jeu de Michel Foucault“, deutsch.: „Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département der Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes“, übers. von Monika Metzger, in: Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, zit. nach Bauer, Ute Meta, „Der Raum der Documenta11. Die Documenta11 als Handlungszone“, in Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002, S. 103-106 (Foucault 1978).

„Fragen an die kartesianische Logik oder: ›Bisweilen müssen wir versuchen, aus der Verbannung auszubrechen‹. Amine Haase sprach mit Sarat Maharaj“, in: Kunstforum International, Bd. 161, August-Oktober 2002, S. 93-99 (Maharaj 2002b).

Germer, Stefan, Germeriana: Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, hg. von Jutta Bernard, Jahresring Nr. 46, Köln, 1999, zit. nach Ventura, Holger Kube, Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, zugl. Dissertation an der Universität/Gesamthochschule Kassel, 2002, Wien, 2002<sup>1</sup>.

„Gespräch zwischen Allan Sekula und Benjamin H.D. Buchloh“, in: Sekula, Allan. Performance under Working Conditions, hg. von Sabine Breitwieser. Aus dem Amerik. übers. von Roger M. Buergel [anl. der gleichnamigen Ausstellung, 16. Mai – 17. August 2003, Generali Foundation in Wien], Ostfildern-Ruit, 2003, S. 20-55 (Sekula 2003a).

„Golden Pudel Club“, [http://de.wikipedia.org/wiki/Golden\\_Pudel\\_Club](http://de.wikipedia.org/wiki/Golden_Pudel_Club).

Gramsci, Antonio, „Gefängnisheft 7“, in: ders., Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Klaus Bochmann, Wolfgang Fritz Haug, Bd. 4, Hamburg, 1992.

Grimm, Jacob und Wilhelm [Gebrüder Grimm], Deutsches Wörterbuch, siehe <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb>

Groys, Boris, „Der Tod steht ihr gut“, in: Bonnet, Anne-Marie, Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, München, 1995.

- ders., Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation, in: Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002 (Groys 2002) S. 107-121.

Gutzen, Dieter, Norbert Oellers, Jürgen H. Petersen, Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch, Berlin, 1989<sup>6</sup> (Gutzen u.a. 1989).

Haase, Amine, „Keine Zukunft ohne Vergangenheit oder: Kunst als Mittel der Erkenntnis. Die Documenta11 zeigt, dass sich die Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit radikalisiert hat“, in: Kunstforum International, Bd. 161, August-Oktober 2002, S. 53-67 (Haase 2002).

Habermas, Jürgen, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt a.M., 1986

Hall, Stuart, „Wann gab es »das Postkoloniale«? Denken an der Grenze“, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M., 2002 (Hall 2000).

Hardt, Michael, Affektive Arbeit. Immaterielle Produktion, Biomacht und Potenziale der Befreiung. Michael Hardts Essay ist die erweiterte Fassung eines Beitrags zum interaktiven Datenbankprojekt »IO\_lavoro immateriale« der Gruppe Knowbotic Research aus Köln (io.khm.de/lavoro), aus dem Engl. von Jost Müller, in: subtropen #9/01 – Januar 2002, [www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_2002/02/Empire Immaterielle Produktion.html](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2002/02/Empire%20Immaterielle%20Produktion.html), (Hardt 2002).

Hardt, Michael, Antonio Negri, Empire. Die neue Weltordnung, aus dem Engl. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt a.M., New York, 2002 (Hardt/Negri 2002).

- dies., Empire. Konstituierende Macht und nationaler Staat. Eine Analyse der herrschenden Ordnung, aus dem Engl. von Thomas Atzert. Das Zitat entstammt dem mit freundlicher Genehmigung der Liepman AG, Zürich, vorgenommenen digitalen Abdruck in: subtropen #9/01 – Januar 2002, [http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_2001/19/Empire Konstituierende Macht.htm](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/19/Empire%20Konstituierende%20Macht.htm).

- dies., Multitude. Krieg und Demokratie im Empire, aus dem Engl. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt, New York, 2004 (Hardt/Negri 2004).

Hirschhorn, Thomas, Bataille Maschine, Berlin, 2003, Teil B (Hirschhorn 2003).

- ders., „Les plaintifs, les bêtes, les politiques“, Artist's Book, hg. vom Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Genf, 1995.

- ders., „Letter to Thierry 1994“, aus dem Franz. übersetzt von David Wharry, Ausst.Kat. „Thomas Hirschhorn“, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 1995, in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo: Thomas Hirschhorn, London, 2004, S. 120-121 (Hirschhorn 2004b).

Hoffmann-Axthelm, Dieter, Die dritte Stadt, Frankfurt a.M., 1993.

Hübl, Michael, „Der verlorene Rekurs. Anmerkungen zu einer Documenta, deren Kunstcharakter wieder einmal angezweifelt wurde, und die bei weitem nicht so politisch ist wie der Anschein, den sie sich gibt“, in: Kunstforum International Bd. 161, August-Oktober 2002, S. 69-77.

Hübner, Kurt, Der Globalisierungskomplex. Grenzenlose Ökonomie – grenzenlose Politik? (Forschung aus der Hans-Böckler-Stiftung 10), Berlin, 1998 (Hübner 1998).

„Interview mit Christoph Schäfer am 26.10.2005“. Interviewer: Michael Dumkow (Schäfer 2005).

„Interview: Nicole Vrenegor mit Christoph Schäfer“, in: ak - analyse & kritik,

Zeitung für linke Debatte und Praxis, Nr. 449 / 12.04.2001, <http://www.akweb.de>.  
Jaar, Alfredo, „Es ist schwierig“, in: Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer u.a. (Hg.), Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung. Documenta11\_Plattform2 (enthält die Beiträge der gleichnamigen Konferenz in Neu-Delhi, 8.-12. Mai 2001), S. S. 329-353, Ostfildern-Ruit, 2002 (Jaar 2002).

- ders., Geografy = War, Ausst.. Kat. Anderson Gallery, Richmond, Virginia Commonwealth University and Virginia Museums of Fine Arts, o.O., 1991.

- ders., <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-zoom1.htm>.

ders., <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-zoom2.htm>.

- ders., <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/d-jaar-zoom3.htm>.

- ders., It is difficult. Ten Years, o.A. (Barcelona, 1998) (Jaar 1998).

Jin, Meiling, „Strangers in a Hostile Landscape“, in: Cobham und Collins (Hg.), Watchers and Seekers, London, The Woman's Press, S. 126-127, zit. nach Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur, Stauffenburg discussion; Bd. 5, dt. Übers. von Michael Schiffmann, Tübingen, 2000.

Kracauer, Siegfried, „Das Ornament der Masse“, in: ders., Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2, Aufsätze 1927-1931, Frankfurt a.M., 1990.

Kravagna, Christian, „Zur Konjunktur eines Begriffs“, in: Springer, Bd. 1, Heft 1, 1995, zit. nach Strunk, Marion, „Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments“, in: Kunstforum international, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000, S. 120-133.

„Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder: Der erweiterte Horizont des deterritorialiserten Aktionsraums. Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor“, Kunstforum Bd. 161, August-Oktober 2002 (Enwezor 2002a).

Lacan, Jacques, Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964), Berlin/Weinheim, 1987.

- ders., Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964), Berlin/Weinheim, 1996.

Lefèbvre, Henri, Die Revolution der Städte, Dresden, 2003, Originalausgabe: La révolution urbaine, Paris, 1970, dt. Erstausgabe, aus dem Franz. von Ulrike Roeckl, München, 1972.

Levin, Kim, „Laurie Parsons“, übers. von Regina von Beckerath, in: Kunstforum International, Bd. 125, Januar, Februar 1994, Themenschwerpunkt: Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive, hg. von Thomas Wulffen, S. 143-147 (Levin 1994).

Lévinas, Emmanuel, Denker des Anderen, hg. und kommentiert von Wolfgang Krewani, Freiburg, 1992, S. 100.



Luhmann, Niklas, Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Delfin III/1984, [http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/md47\\_zeitschriften/delfin-08-84.html](http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/md47_zeitschriften/delfin-08-84.html)

ders., Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M., 1995 (Luhmann 1995).  
Maharaj, Sarat, „Xeno-Epistemics. Ein provisorischer Werkzeugkasten zur Sondierung der Wissensproduktion in der Kunst und des Retinalen“, in: Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002, S. 71-84 (Maharaj 2002a).

Marx, Karl, Zur Kritik der politischen Ökonomie, in: Karl Marx/Friedrich Engels-Werke, Berlin. Band 13, 7. Auflage 1971, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1961, Berlin/DDR.

Matz, Reinhard, „Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie (1981)“, in: Amelunxen, Hubertus v., Theorie der Fotografie IV, 1980-1995, München, 2000, S. 94-105.

Mbembe, Achille, Janet Roitman, „Figures of the Subject in Times of Crisis“, in: Public Culture, Bd. VII, Nr. 2, Durham, 1995 Enwezor, Okwui, Die Black Box, in: Documenta11\_Plattform5 [Ausstellung, Kassel, 8. Juni - 15. September 2002], Ostfildern-Ruit, 2002.

Meisel, Timo, Wanda Wieczorek, „form follows fiction“, anlässlich des Kongresses: „Unlikely Encounters (in Urban Space)“, 26.6.-29.6.2003, zit. nach: glizz.net, [http://www.glizz.net/artikel/artikel\\_2](http://www.glizz.net/artikel/artikel_2) (Meisel/Wieczorek 2003).

Mitchell, Timothy, „Die Welt als Ausstellung“, aus dem Engl. von Martin Pfeiffer, in: Conrad, Sebastian und Shalini Randeria (Hg.), Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, unter Mitarbeit von Beate Sutterlüty, Frankfurt a.M., New York, 2002 (Mitchell 2002).

Morel, Geneviève, „Die »Melancholisierung« des Zeugen: Ohnmacht der Worte, Macht der Bilder“, in Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer (Hg.), Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung. Documenta11\_Plattform2 (Neu-Delhi, 8.-12.5.2001), Ostfildern-Ruit 2002, 2, S. 87-106.

Müller, Ernst, Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus, Berlin, 2004.

„Nach der Explosion. CD – 08.11.2006 – 21:19, Szene Hamburg / 11 / 2006“, <http://www.parkfiction.org/2006/11/178.html>.

Nickas, Bob, „Dematerial Girl – Whatever Happened To – Biography“, in: Artforum International, April 2003, <http://www.findarticles.com> (Nickas 2003).

„Noted Nigerian art critic and curator speak at Johnson Museum, Nov. 4“, [http://www.news.cornell.edu/Chronicle/02/10.31.02/Enwezor\\_lect.html](http://www.news.cornell.edu/Chronicle/02/10.31.02/Enwezor_lect.html).

O'Doherty, Brian, In der weissen Zelle, hg. von Wolfgang Kemp, mit einem Nachwort von Markus Brüderlin, aus dem Amerik. von Ellen und Wolfgang Kemp, Berlin, 1996, Orig. Titel: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, San Francisco, 1986 (O'Doherty 1996).



Park Fiction Presseerklärung, Freitag, 19. August 2005,  
<http://www.parkfiction.org/2006/01/87.html>

„Park Fiction“, Selbstdarstellung, in: Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst, Ausst. Kat., hg. von Rita Baukrowitz, Karin Günther, Hamburg 1996.

Piper, Adrian, „\*@#%!!CENSORED“,  
<http://www.adrianpiper.com/censored.shtml>.

- dies., „Cornered [In die Ecke getrieben]“, verfasst 1988. Englische Erstveröffentlichung in: Balcon, Nr. 4, 1989, S. 122-135, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 322-328.

- dies., „In Support of Meta-Art“ [Für eine Meta-Kunst], engl. Erstveröffentlichung in Artforum, Bd. 12, Nr. 2, Oktober 1973, S. 79-81, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 157-167 (Piper 2002d).

- dies., „Lecture: A Kantian Analysis of Xenophobia [Vorlesung: Eine kantische Analyse der Xenophobie]“, Geisteswissenschaftliches Institut der SUNY (State University of New York), Stonybrook, 26. Sept. 1996, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 347-387 (Piper 2002a).

dies., „On Conceptual Art [Über Konzeptkunst]“, Erstveröffentlichung in Flash Art, Nr. 143, November/Dezember 1988, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002 S. 35 (Piper 2002f).

- dies., „Some Thoughts on the Political Character of this Situation [Einige Gedanken zum politischen Charakter dieser Situation]“, Engl. Erstveröff. in Art of Conscience: The Last Decade, Wright University, Dayton, OH, 1980, vergr., in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 227-228 (Piper 2002e).

- dies., „Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object [Selbstgespräch: Die fortlaufende Autobiografie eines Kunstobjekts]“, verfasst 1970-73 und in einer englisch-italienischen Ausgabe (Marilena Bonomo, Hg., Bari/I, 1975) sowie in einer englisch-französischen Ausgabe (Fernand Spillemaeckers, Hg., Brüssel, 1974) veröffentlicht; beide vergriffen, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 123-140 (Piper 2002c).

dies., „The Color Wheel Series [Die Farbenradserie]“, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 364-367 (Piper 2002h).

- dies., „The Logic of Modernism [Die Logik des Modernismus]“, verf. 1992, Engl. Erstveröffentl. in Flash Art, Bd. 26, Nr. 168, Januar/Februar 1993, S. 56-58, 118, 136, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 343-349 (Piper 2002b).

- dies., „What ‘the Indexical Present’ Really Is“, in

<http://www.adrianpiper.com/piper2.index.html>.

- dies., „Xenophobia and the Indexical Present I [Fremdenhass und die indexikalische Gegenwart I. Ein Essay]“, verf. Feb. 1989, engl. Erstveröff. In: Reimaging America. The Art of Social Change, Mark O'Brian (Hg.), Philadelphia, 1990, in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S.: 263-271 (Piper 2002g).

Proust, Marcel, „Im Schatten junger Mädchenblüte“, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit 2, aus d. Franz. übers. von Eva Rechel-Mertens, rev. von Luzius Keller und Sibylla Laemmel, Frankfurt a.M., 1995, zit. nach Sekula, Allan, Die trostlose Wissenschaft Teil 1, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Düsseldorf, 1995), Düsseldorf, 2002, S. 41-54.

Rorty, Richard, „Mirroring“, in: ders., Philosophy and the Mirror of Nature, Oxford, 1980, zit. nach: Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur, Stauffenburg discussion; Bd. 5, dt. Übers. von Michael Schiffmann, Tübingen, 2000.

Ruigrok, Winfried, Rob van Tulder, The Logic of International Restructuring, London, 1995, zit. nach: Hübner, Kurt, Der Globalisierungskomplex. Grenzenlose Ökonomie – grenzenlose Politik? (Forschung aus der Hans-Böckler-Stiftung 10), Berlin, 1998.

Said, Edward W., Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht, aus d. Amer. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M., 1994.

„SãoPaulo Bienal opens on October 2“, ArtThrob. <http://www.artthrob.co.za/oct98/news.htm>.

Schmidt, William E., „Tanker in Shetlands Breaks Apart, Losing All Oil“, New York Times, 13. Januar 1993, S.C. 17, zit. nach: Sekula, Allan, Die trostlose Wissenschaft Teil 2, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Düsseldorf 1995), Düsseldorf, 2002, S. 105-138.

- ders., „The Afflicted Shetland Islands Pray, of Themselves and for the Beasts“, New York Times, 11. Januar 1993, S. A 7, zit. nach: Sekula, Allan, Die trostlose Wissenschaft Teil 2, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam Düsseldorf 1995), Düsseldorf, 2002, S. 105-138.

Sekula, Allan, „Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation“, Erstabdruck: The Massachusetts Review, vol. XIX, Nr. 4, Dezember 1978, aus dem Amerik. von Joachim Schmid, in: Amelunxen, Hubertus v., Theorie der Fotografie IV, 1980-1995, München, 2000, S. 120-128 (Sekula 2000).

- ders., „Der Handel mit Fotografien“, aus dem Amerik. von Wilfried Prantner, in: Wolf, Herta (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt a.M., 2002, S. 255-290 (Sekula 2002a).

- ders., „Der Körper und das Archiv“, aus dem Amerik. von Wilfried Prantner, in: Wolf, Herta (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 2, Frankfurt a.M., 2003, S. 269-334 (Sekula 2003b).

- ders., Die trostlose Wissenschaft Teil 1, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Düsseldorf, 1995), Düsseldorf, 2002, S. 41-54 (Sekula 2002b/1).

- ders., Die trostlose Wissenschaft Teil 2, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Düsseldorf 1995), Düsseldorf, 2002, S. 105-138 (Sekula 2002b/2).

- ders., Photography against the Grain. Essays and Photoworks, hg. von Benjamin H.D. Buchloh, Halifax, Nova Scotia, 1984, zit. nach: Buchloh, Benjamin H.D., „Allan Sekula: Fotografie zwischen Diskurs und Dokument“, in: Sekula, Allan, Seemannsgarn (amerik. Originalausgabe: „Fish Story“, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, Düsseldorf, 1995), Düsseldorf, 2002, S. 189-204. Sloterdijk, Peter, Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik, Frankfurt a.M., 1989.

Spector, Nancy, „Touhami Ennadre: The Trace of Time“, in: Vital, Ausst.Kat., Tate Gallery), Liverpool, 1995, S. 25-28 (Spector 1995).

Stafford, Barbara Maria, Die Logik der Versöhnung, in: Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer u.a. (Hg.), Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung. Documenta 11\_Plattform2 (Neu-Delhi, 8.-12. Mai 2001), Ostfildern-Ruit, 2002, S. 353-360.

Stafford, Barbara, Horst Bredekamp, Wissensgesellschaft und pictural turn – ist die Wissensgesellschaft eine Bildgesellschaft? - Ein Gespräch mit Stefan Iglhaut und Thomas Spring,  
[http://www.scienceandfiction.de/04/pdf/005/Bredekamp\\_Stafford.pdf](http://www.scienceandfiction.de/04/pdf/005/Bredekamp_Stafford.pdf).

Steinweg, Marcus, Bataille Maschine, Berlin 2003.

Stövesand, Sabine, Aneignung städtischer Räume: Park Fiction – Ein persönlicher Bericht, 17. Januar 2005,  
[http://www.stadtteilarbeit.de/seiten/projekte/hamburg/parc\\_fiction.htm](http://www.stadtteilarbeit.de/seiten/projekte/hamburg/parc_fiction.htm) (Stövesand 2005).

Strunk, Marion, „Vom Subjekt zum Projekt. Kollaborative Environments“, in: Kunstforum international, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000, S. 120-133 (Strunk 2000).

„Synopsis III – Testimonies: between fiction and reality“ (National Museum of Temporary Art, Athen 10. Dezember 2003 - 14. März 2004),  
<http://www.culture.gr/2/22/225/22519/e2251914.html>.

„Tsukiji“, 2001, Film, DVD, Farbe, Ton, 43 min. 30 sec., Kamera: Allan Sekula, Schnitt: Michael Jarmon.

„Unlikely Begriffe“, in: Unlikely Encounters,  
<http://www.parkfiction.org/unlikelyencounters/begriffe.php>.

Wolfe, Tom, The Painted Word, London, 1975.

Ventura, Holger Kube, Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im

deutschsprachigen Raum, zugl. Dissertation an der Universität/Gesamthochschule Kassel, 2002, Wien, 2002<sup>1</sup> (Ventura 2002).

Verwoert, Jan, „Hamburg-Kartierung / Territories“ [Rezension der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Landschaftskunst, Hamburg, 21.5.2003-26.7.2003], in: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Nr. 2/03, [http://www.springerin.at/dyn/heft\\_text.php?textid=13337](http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=13337).

„»weitergehen« 1997“, <http://www.Hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/weiter.htm>.

„Wir bringen dem Markt kein Opfer“, Interview mit Okwui Enwezor, taz Nr. 6763 vom 1.6.2002, Seite 13-14, Interview von Harald Fricke (Enwezor 2002c).

Wyss, Beat, Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1996 (Wyss 1996).

Zielinski, Siegfried, Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek b. Hamburg 2002, zit. nach Faßler, Manfred, „Zeit(T)Akte. Der mediale Kampf um den Moment der Aufmerksamkeit“, in: Lischka, G.J., Peter Weibel (Hg.), Act! Handlungsformen in Kunst und Politik. (Beiträge des gleichnamigen Symposiums vom 28.6. und 5.7.2003 im ZKM Karlsruhe), Bern, 2004, S. 100-130.

## Abbildungen

### Teil 2, Kap. I, Abbildungsteil



Abb. 1: Alfredo Jaar, The Eyes of Guete Emerita, Detail, Diapositiv (1996), digit. Reproduktion, o.A., Courtesy: Der Künstler und die Galerie Lelong, New York.

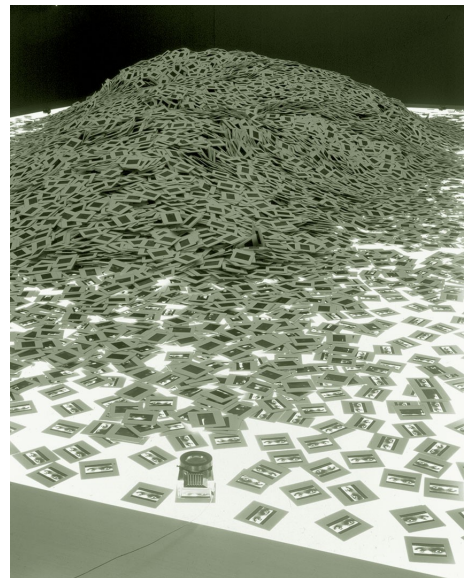


Abb. 2: Alfredo Jaar, The Eyes of Guete Emerita, Detail (1996), 1 Mio. Dias, Lichttisch, Vergrößerungsokular, Text auf Leuchtkästen, digit. Reproduktion, o.A., Courtesy: Der Künstler und die Galerie Lelong, New York.



Abb. 3: Alfredo Jaar, „The Lament of the Images“, Installationsteilansicht, fotogr. von Andreas Strothmann, digit. Reproduktion, o.A., <http://www.fs2.rwth-aachen.de/2002-03/greifbar/08/documenta.html>, Documenta11, Kassel 2003.



## Teil 2, Kap. II.1, Abbildungsteil



Abb.4: Parsons, Laurie, „Floorpieces“ (Newspaper), 1998, digit. Fotoreproduktion, o.A., Courtesy Lorence-Monk Gallery, New York, in: Levin, Kim, „Laurie Parsons“, übers. von Regina von Beckerath, in: Kunstforum International, Bd. 125 (Januar, Februar 1994), Themenschwerpunkt: Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive, hg. Von Thomas Wulffen, S. 143-147, S. 143.



Abb. 5: Parsons, Laurie, „Work in Progress“, digit. Fotoreproduktion, o.A., 1990, Courtesy Andrea Rosen Gallery, in: Levin, Kim, „Laurie Parsons“, übers. von Regina von Beckerath, in: Kunstforum International, Bd. 125, (Januar, Februar 1994), Themenschwerpunkt: Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive, hg. Von Thomas Wulffen, S. 143-147, S. 144.



Abb. 6: Parsons, Laurie, „Rottweil“, 1991, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Levin, Kim, „Laurie Parsons“, übers. von Regina von Beckerath, in: Kunstforum International, Bd. 125 (Januar, Februar 1994), Themenschwerpunkt: Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive, hg. Von Thomas Wulffen, S. 143-147, S. 146.



Abb. 7: Parsons, Laurie, „Security and Asmissions Project“: Gretchen Faust und Kevin Warren, Long Instrument for Listening and Talking (vorne), Sonia Labouriau (Colonade) (rechts), Marina Abramovic, Shoes vor Departure (hinten), digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Levin, Kim, „Laurie Parsons“, übers. von Regina von Beckerath, in: Kunstforum International, Bd. 125 (Januar, Februar 1994), Themenschwerpunkt: Betriebssystem Kunst – eine Retrospektive, hg. Von Thomas Wulffen, S. 143-147, S. 147.



## Teil 2, Kap.2.2, Abbildungsteil



Von li. o. nach re. u.: Abb. 8: Ennadre, Touhami, „Hands of the World 2“, 1978-82, digit. Fotoreproduktion, o.A., [http://www.ennadre.com/gallery\\_series/hands/hands\\_img/mains02.jpg](http://www.ennadre.com/gallery_series/hands/hands_img/mains02.jpg).  
Abb. 9: Ennadre, Touhami, „The Feet 1“, 1978-82, digit. Fotoreproduktion, o. A., [http://www.ennadre.com/gallery\\_series/hands/hands\\_img/pieds01.jpg](http://www.ennadre.com/gallery_series/hands/hands_img/pieds01.jpg).  
Abb. 10: Ennadre, Touhami, „Hands of the World 3“, 1978-82, digit. Fotoreproduktion, o.A. [http://www.ennadre.com/gallery\\_series/hands/hands\\_img/mains03.jpg](http://www.ennadre.com/gallery_series/hands/hands_img/mains03.jpg)  
Abb. 11: Ennadre, Touhami, „Ressurrection“, aus der Serie „Tombstones and paving Stones in the Fez Medina, 1989, digit. Fotoreproduktion, o.A., <http://www.aubral.fr/ennadre/lumierenoire.htm>, resurrectionweb.vi.jpg.



## Teil2, Kap. III.1, Abbildungsteil



Abb. 12: Sekula, Allan: „Panorama. Auf dem Atlantischen Ozean“, digit. Fotoreproduktion, o.A., National Museum of Temporary Art, Athen („Synopsis III- Testimonies: between fiction and reality“ (10. Dezember 2003- 14. März 2004)), <http://www.culture.gr/2/22/225/22519/e2251914.html>.



Abb. 13: Sekula, Allan, „Detail. Neigungsmesser. Auf dem Atlantischen Ozean.“, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: „Die Überfahrt“ (Nr. 27), in: Sekula, Allan, Seemannsgarn, Düsseldorf 2002, S. 56.

Abb. 14: Sekula, Allan, „Panorama. Auf dem Atlantischen Ozean.“, digit. Fotoreproduktion o.A., in: „Die Überfahrt“ (Nr. 28), in: Sekula, Allan, Seemannsgarn, Düsseldorf 2002, S. 57.



Abb. 15: Sekula, Allan, „Ohrenschutz eines Maschinenraumwischers.“, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: „Die Überfahrt“ (Nr. 37), in: Sekula, Allan, Seemannsgarn, Düsseldorf 2002, S. 66.

Abb. 16: Sekula, Allan, „Eine der Fernsehserie Star Trek (>Raumschiff Enterprise<) nachgebildete Figur auf der Schaltkonsole des Maschinenraums.“, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: „Die Überfahrt“ (Nr. 37), in: Sekula, Allan, Seemannsgarn, Düsseldorf 2002, S. 67.



Abb. 17 und 18: Sekula, Allan, „Ein Bootsmann steuert die vordere Winde. Vertäuung am ECT/Sea-Land Terminal. Maasvlakte, Hafen von Rotterdam.“, digit. Fotoreproduktion, o.A.; in: „Die Überfahrt“ (Nr. 39 und Nr. 40), in: Sekula, Allan, Seemannsgarn, Düsseldorf 2002, S. 68,69.

Die Umdrehungen der Schraube sind noch verlässlicher als die Beine des Soldaten. Eine Kunst des Seekriegs ist möglich. ...<sup>2</sup>

Mahan war ein entschiedener Historist, der aus Schlachten der Vergangenheit praktische Lehren für die Gegenwart ziehen wollte. Sein Historismus verlieh ihm ein besonders ausgeprägtes Gespür für die neuartigen Charakteristiken der modernen Kriegsführung. Die zuvor unberechenbare maritime Zeit fügt sich einer neuen metronomischen industriellen Gesetzmäßigkeit. Die Dampfkraft ließ das Meer zum ersten Schauplatz einer durch und durch mechanisierten Kriegsführung werden, geraume Zeit bevor 1939 im deutschen Blitzkrieg gegen Polen zum ersten Mal eine mechanisierte Infanterie eingesetzt wurde. Mahans ständig wiederkehrende Metapher für die See war die einer »großen Straße«. Überdies transformierte das Ende der Abhängigkeit vom Wind die Oberfläche der See in ein glattes und abstraktes horizontales Aktionsfeld: »Das Meer verwirklicht bis zu dem Punkte, da es sich dem Lande nähert, das Ideal einer großen, durch keine Hindernisse unterbrochenen Ebene.«<sup>3</sup> Die Modernisierung schreitet voran, indem unebene, unterbrochene Oberflächen durch effiziente, glatte ersetzt werden. Fast ein Jahrhundert später wurde die Containerisierung als eine für die Effizienz der Hafenfläche ähnlich förderliche Neuerung aufgefaßt.

Dieser neuen strategischen Vision vom maritimen Raum war eine zutiefst expansionistische Logik zu eigen. Mahan war der engagierteste Befürworter der imperialistischen amerikanischen Expansion in den pazifischen Raum; er betonte die geostrategische Bedeutung eines Kanals durch den Isthmus von Panama, setzte sich für die koloniale Annexion der »unschätzbaren Zwischenstation« Hawaii ein, und ständig hatte er dabei die pazifischen Interessen einer rivalisierenden alten Seemacht, Großbritanniens, vor Augen und warnte vor den aufsteigenden neuen Mächten, Deutschland und Japan. Über diesen unmittelbaren Horizont interimperialistischer Rivalitäten hinaus schürte Mahan die Furcht vor einer »barbarischen Invasion« aus China.<sup>4</sup>

Mahans Konzeption vom neuen geostrategischen Aktionsfeld versetzte der älteren, von Hugo Grotius formulierten Vorstellung vom Meer, das »nicht gehalten und eingeschlossen werden kann«, endgültig den Todesstoß, jener Vorstellung, die im frühen 16. Jahrhundert unter dem Banner der »Freiheit der Meere« die koloniale Expansion der Holländer rational begründen sollte. Für Mahan stand das Meer nicht länger für etwas, das allein schon durch seine Unermeßlichkeit Besitz und Reichtum transzendierte; vielmehr symbolisierte – und ermöglichte – es jetzt das globale Aufeinanderprallen der nationalen Volkswirtschaften:

Die Seemacht hängt in erster Linie vom Handelsverkehr ab, der den vorteilhaftesten Wegen folgt; die militärische Kontrolle folgt dem Handel nach, um ihn zu fördern und zu schützen. Das Meer ist nur dann ein fruchtbarer Besitz, wenn es als ein Straßennetz Länder miteinander verbindet. Das Meer bzw. das Wasser ist das große, von der Natur eingerichtete Zirkulationsmedium, so, wie für den Austausch von Waren vom Menschen das Geld eingeführt wurde. Ändert man den Fluß des einen wie

<sup>2</sup> Alfred Thayer Mahan: *Naval Strategy: Compared and Contrasted with the Principles and Practice of Military Operations on Land*. Boston: Little, Brown: 1911. S. 115.

<sup>3</sup> Alfred Thayer Mahan: *The Interest of America in Sea Power, Present and Future* [1967]. Freeport, New York: Books for Libraries Press. 1970. S. 41; dt.: ders.: *Die weiße Rasse und die Seeherrschaft*. Übersetzt von Julius Sachs. Wien und Leipzig: Verlag »Lumen«. 1909. S. 38.



Abb. 6  
Optisches Register zu Schiffsbildungen, aus  
All the World's Fighting Ships, 1898.

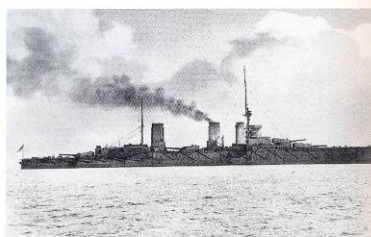
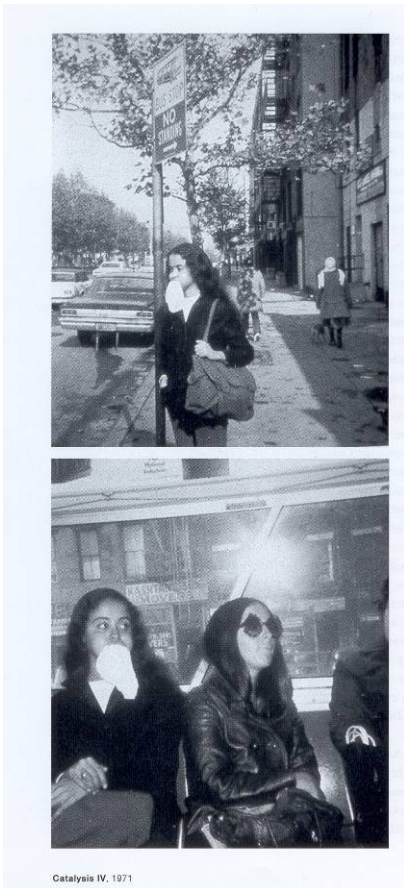


Abb. 7  
Der Schlachtkreuzer Queen Mary,  
Fotografie aus *Fleets of the World*, 1915.

Abb. 19, digit.  
Fotoreproduktion  
der Seite 108 von  
Sekula, Allan,  
Seemannsgarn,  
Düsseldorf 2002,  
„Die Trostlose  
Wissenschaft:  
Teil 2“



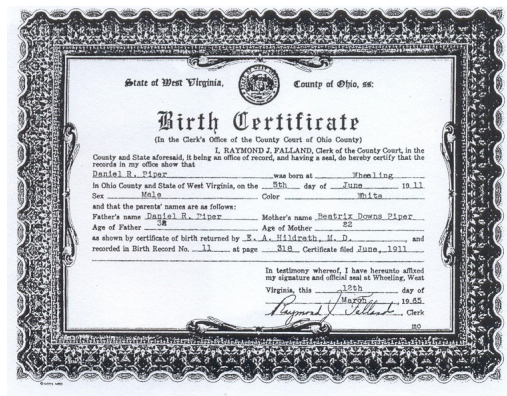
## Teil 2, Kap. III.2, Abbildungsteil

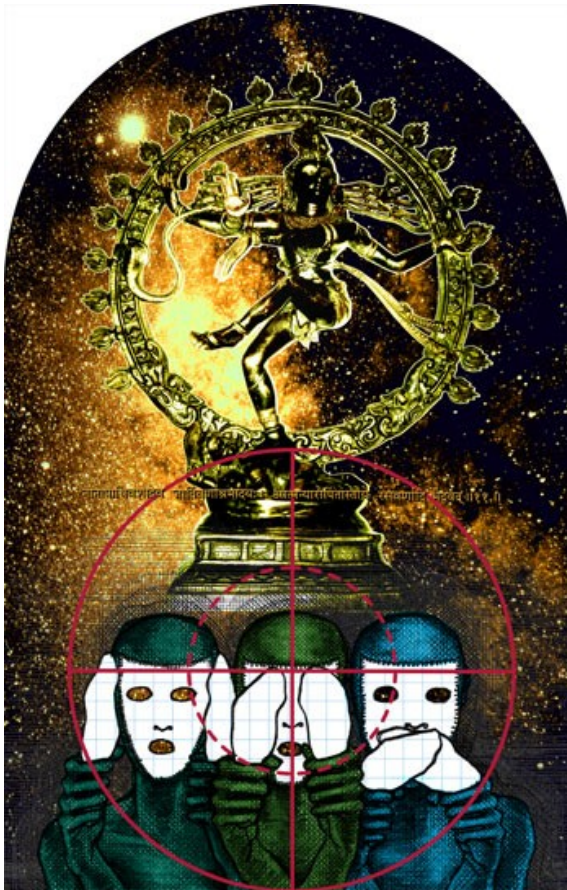


Von o.li. nach u.re: Abb. 20,21: Piper, Adrian, *Catalysis IV* (1971), digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 139,140.

Abb. 22: Piper, Adrian, „Cornered“ (1988), Detail der Installation (Geburtsurkunde), digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, hg. von Sabine Breitwieser, Wien, Köln, 2002, S. 322.

Abb. 23: Piper, Adrian, „Cornered“ (1988), Installationsansicht, digit. Fotoreproduktion, o. A.,  
<http://images.library.wisc.edu/ArtHistory/S/16/t/nrm0012t.jpg>.





Li: Abb. 24: Piper, Adrian, „The Color Wheel Series“ (2000), „CWS 26“, Piper, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Adrian, „Online Galleries“, <http://www.adrianpiper.com/art/gallery.shtml>.

U. Abb. 25: Piper, Adrian, „The Color Wheel Series“ (2000), First Adhyasa: Annomayakosha, Fotogr. Laserdruck, 142x91cm; Installationsansicht auf der Documenta11 (Detail), „Documenta11 – der Rundgang. Ein Foto-Rundgang von Dieter Schwerdtle mit Kommentaren zu den einzelnen Künstlern von Thomas Wulffen, Kunstforum International, Bd. 161, August-Oktober 2002, Schwerpunktthema Documenta 11, S. 158.



ADRIAN PIPER, The Color Wheel Series, First Adhyasa: Annomayakosha, 2000, Fotografischer Laserdruck aufgezogen auf Schaumpappe



ES AVAR NICHT UMSONST!  
OTTO FREUNDLICH

J'AI ME JOSEPH BEUYS  
J'AI ME ANDY WARHOL  
J'AI ME EMIL NOLDE  
J'AI ME KURT SCHWITZER  
J'AI ME ROBERT RILLIQU  
J'AI ME HELIO OTTICA  
J'AI ME OTTO FREUNDLICH  
J'AI ME JOHN HEARTFIELD

LES FACHOS  
ET  
LES NAZIS NE  
SONT PAS ENCORE  
TOUS MORTS!

ELLE A  
ET  
FA  
COMPRENS  
VRAIMENT PAS!

! !  
DON'T CRY-  
WORK

MERCI

MERCI

LAY-  
OUT

QUI  
NON  
MERC  
MERC  
MERC

PEIERRE  
UN  
HOMME  
!  
NO  
EXTERIEUR  
UN  
HOMME  
?

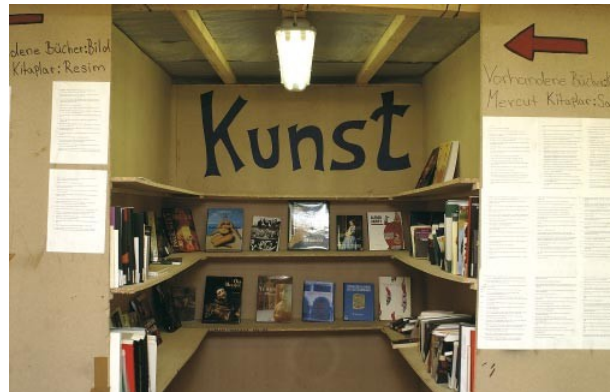
SAK  
NOT O.K.

PEUGEOT  
OPHEL  
MAZDA  
CHRYSLER

AIDEZ  
JE T  
CETTE A  
BELL  
POURTA  
SAIS CE  
A FAIT  
QUOI FA

317





Von o.li. nach u.re. Abb. 29-33: Hirschhorn, Thomas, „Bataille Monument“ (2002), Installationsansichten: „Imbiss“, „TV-Studio“ (Schneideplatz), „TV-Studio“, „Bibliothek »Georges Bataille«“, „Bataille-Ausstellung“, digit. Fotoreproduktionen, o.A., in: „Documenta 11 – der Rundgang. Ein Foto-Rundgang von Dieter Schwerdtle mit Kommentaren zu den einzelnen Künstlern von Thomas Wulffen, Porträt-Fotos in den Kommentarfeldern: Werner Maschmann“, Kunstforum International, Bd. 161, August-Oktober 2002, Schwerpunktthema Documenta 11, S. 403-406.





Von o. nach u.: Abb. 34: Hirschhorn, Thomas, „Bataille Monument“ (2002), Installationsansicht, „Skulptur“, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras u. Carlos Basualdo, Thomas Hirschhorn, London 2004, S. Abb. 35: Friedrich-Wöhler-Siedlung, Blick auf die Installation „Bataille Monument“, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Buchloh, Benjamin H.D., Alison M. Gingeras, Carlos Basualdo, Thomas Hirschhorn: London 2004, S.

## Teil 2, Kap. IV.2, Abbildungsteil



Von o.li. nach u.re.: Abb. 36: Park Fiction, Ansicht von Westen. Im Vordergrund der Hundegarten, dahinter die Palmeninsel und ein Freiluftsolarium, digit. Fotoreproduktion, o.A., in: Stövesand, Sabine, Aneignung städtischer Räume: Park Fiction – Ein persönlicher Bericht, 17. Januar 2005, [http://www.stadtteilarbeit.de/seiten/projekte/hamburg/parc\\_fiction.htm](http://www.stadtteilarbeit.de/seiten/projekte/hamburg/parc_fiction.htm).  
Abb. 37-39: Park Fiction, Ansicht von Norden, Ansicht von Westen, Ansicht von Osten, Tulpenfeld; im Hintergrund der Hundegarten (Fotos: M.D. Die Aufnahmen wurden am 26.10.2005 gemacht).